余中先 译

阿兰·罗伯－格里耶

快照集
为了一种新小说

EALS 30
实验艺术丛书

责任编辑　李路明　李奇志



ALAIN
ROBBE-GRILLET
INSTANTANÉS

POUR UN
NOUVEAU
ROMAN

本书是《罗伯－格里耶作品选集》三卷本的续编，《快照集》（1954—1962）是短篇小说集，《为了一种新小说》（1955—1963）是论文集。

在罗伯－格里耶的写作生涯中，短篇小说和论文所占的比例很小，作者本人更认为他的论文并不构成小说理论，它们只是试图梳理依他看来在当代文学中相当关键的某些发展脉络。但是，如果我们今天要恢复"无动机艺术"的地位，那么，在最近的五十年当中，恐怕再也找不到比这些直截了当的论述更有针对性和说服力的言论了。

ISBN 7-5356-1564-3



定价：16.00 元

阿兰·罗伯－格里耶

快照集
为了一种新小说

余中先译

湖南美术出版社
2001

Alain Robbe-Grillet

INSTANTANÉS

POUR UN NOUVEAU ROMAN

Ouvrage publie avec le Concours du Ministère français des Affaires Etrangères

本书出版承法国外交部给予资助，谨致谢意

快照集

为了一种新小说

湖南美术出版社出版·发行（长沙市火焰开发区 4 片）

责任编辑：李路明　李奇志

湖南省新华书店经销　湖南省新华印刷一厂印刷

开本：787×1092　1/32　印张：8　字数：140 千字

2001 年 10 月第 1 版　　2001 年 10 月第 1 次印刷

印数：1—5000 册

ISBN 7-5356-1564-3/J·1478　　定价：16.00 元

目录

阿兰·罗伯－格里耶

快照集

模 特

咖啡壶在桌子上。

这是一张四条腿的圆桌，铺了一块红灰相间格子的漆布，布的底色是一种中间色，一种发黄的白色，以前也许是象牙色的——或者就是白色的。正中央，一块方瓷代替了垫子，它的图案被放在上面的咖啡壶完全遮盖了，至少也被弄得面目难辨。

咖啡壶是褐色的陶釉。它的形状像一个圆球，上部是一个圆柱形的过滤器，带一个蘑菇形的盖。壶嘴呈一种 S 形曲线，底部稍稍有些凸鼓。壶把可以说是一只耳朵的形状，或者不如说像一只耳朵的外缘；但那是一只做得很难看的耳朵，太圆了，又没有耳垂，这样倒有些像一只“瓦罐把手”的样子。壶嘴、壶把和蘑菇状的盖子都是奶油色的。其余一切部分都是清一色的浅褐，闪闪发亮。

桌子上，除了漆布、垫子和咖啡壶，没有任何别的东西。

在右边，窗户前，立着一个人体模特。

桌子后，壁炉的上方挂着一面长方形的大镜子，镜子中能看到一半的窗户（右边那一半），在左边（就是说窗户的右边），是带镜子的大衣柜的形象。在大衣柜的镜子中，人们再一次看到了窗户，这一回是整扇窗户，而且是正面的（就是说，右面那扇在右，左面的在左）。这样，在壁炉的上方，有三个半边的窗户，一个接着一个，几乎没有中断，它们依次（从左到右）是：一个正面的左半扇，一个正面的右半扇，一个反面的右半扇。由于大衣柜正好在房间的角上，而且一直前移到了窗户的边缘，窗户的两个右半边只是由大衣柜的一根窄窄的梃子分隔着，它也可能是窗户的中间的木条（左扇窗的右梃子跟右扇窗的左梃子连在一起）。在窗下部的小窗帘的上方，透过这三扇窗，可以看到花园中落了叶的树木。

这样一来，窗户占据了镜子的整个表面，除了最上面的部分，那里，可以看到一片天花板，还有带穿衣镜的大衣柜的上部。

在壁炉上方的镜子中，人们还可以看到另外两个人体模特：一个在第一扇窗即最窄的、靠最左边的窗前，另一个在第三扇（靠最右边的那一扇）前。它们彼此谁也不朝向谁；右边的那一个展露着它的右侧；左边的那一个，稍稍小一点点，展露着它的左侧。但是，第一眼望去，很难

说得清楚，因为两个形象都以同一方式伸展着肢体，两者似乎都展露着同一侧——也许是左侧。

三个模特排成一排。中间那一个，位于镜子的右边，其腰身连着另外两个的腰身，正好处于跟放在桌子上的咖啡壶的同一方向。

在咖啡壶的圆球部分上，亮亮地映出了窗户的一个扭曲了的映象，一种四条边均呈现为圆弧线的四边形。两扇窗户之间由木头梃子构成的线条，伸向底部时突然加宽，成了相当模糊的一团。那也许仍然是人体模特的影子。

房间很明亮，因为窗户出奇地宽阔，尽管它只有两扇窗子。

一股热咖啡的好闻香味从桌子上的咖啡壶中散出。

模特不在它的位置上：人们习惯上把它放在窗子的角上，不是靠带有穿衣镜的大衣柜的一侧，而是另一侧。大衣柜放在那里是为了方便试衣。

陶釉垫子的图案是一只猫头鹰，两只大眼睛有些吓人。但是，眼下，人们是发现不了的，因为咖啡壶放在那里。

替 补

大学生后退几步，抬头望着最低的那几簇树枝。然后他向前迈了一步，试图抓住一根仿佛就在手边的枝条；他踮起脚尖，尽可能地伸长胳膊，但他还是够不着。经过多次无果的尝试，他看来是放弃了。他放下胳膊，只是继续凝视着树叶中的什么东西。

随后，他又回到树的跟前，站在原先的那个位置上：膝盖微微弯曲，上身向右侧弯，脑袋歪斜在肩膀上。他左手始终拿着公文包。人们看不到他的右手，可能是撑着树干吧，也看不到脸，它几乎贴在离地面大约一米五高的树皮上，似乎在仔细地察看树的某个细部。

孩子又一次停止了他的朗读,但这一次,应该有一个句号,也许还有一个分段,可以相信,他努力地标志出了一段的结束。大学生挺起身,在稍稍更高的地方打量着树皮。

一阵喃喃细语在课堂中传开了。辅导教师回过头来，看到大多数学生眼睛抬得高高的，而不是盯着手中的课本；朗读者本人望着讲台，眼神略略有些疑惑，或者有些害怕。辅导教师严肃地说：

"您怎么不继续读下去，还等什么？"

所有的头都低了下去，一片寂静，孩子又念了起来，用的是同一种脆生生的嗓音，没有细微的变化，稍稍太慢了些，这给了所有的词一种相同的价值，使它们成为单一的一连串：

"在晚上，约瑟夫·德·哈根，菲利普的一个副官，前去主教宫作一次礼节性拜访。我们说到过两兄弟……"

街道的另一侧，大学生又在打量着低处的树叶。辅导教师用手掌拍打着书桌：

"我们说到过，逗号，两兄弟……"

他在自己的书上找到那一段，用很夸张的发音念道：

"再来一遍：'我们说到过，两兄弟已经在那里了，为的是，在必要的情况下，能躲在这一不在场证明的挡箭牌后面……'注意您正读着的课文。"

一阵寂静后，孩子重新阅读课文：

"我们说到过，两兄弟已经在那里了，为的是，在必要的情况下，能躲在这一不在场证明的挡箭牌后面——事实上很可疑，但在这一情况下，却是他们能做得最好的——而不让他们多疑的表兄……"

刚读到句子的正中间，单调的嗓音戛然而止。其他的

学生，本来已经又抬起头来望着悬吊在墙上的纸玩偶，这时赶紧低头埋在书本里。辅导教师把眼光从窗外收回到朗读者身上，他坐在相反的一侧，靠门的第一排。

“好的，继续念！没有句号。您好像对您在读的课文一点都没弄明白！”

孩子望着老师，而在老师背后的墙上，稍稍靠右的地方，是白纸的玩偶。

“您明白读的是什么吗，明白还是不明白？”

“明白，”孩子说，嗓音中透着不自信。

“明白，先生，”辅导教师纠正他说。

“明白，先生，”孩子重复道。

辅导教师看了看手中的课文，问道：

“您认为，‘不在场证明’是什么意思呢？”

孩子望着用纸剪出来的偶人，接着，望着他右前方空荡荡的墙壁，接着，望着他课桌上的书本；再接着，又望着墙壁，大约有一分钟之久。

“什么意思呢？”

“我不知道，先生，”孩子说。

辅导教师缓缓地扫视了一遍课堂。靠后窗户的一个学生举起手来。老师向他伸出一根手指头，那男孩从凳子上站起来：

“这是为了让别人相信，他们不在那里，先生。”

“请明确一下，您说的是谁？”

“那两兄弟，先生。”

“他们想让别人认为他们在什么地方?”

“在城里，先生，在主教那里。”

“而实际上他们在哪里?”

孩子思索了一番后回答说：

“但他们确实是在那里，先生，只不过他们打算到别处去，并让其他人相信他们依然还在那里。”

深夜里，脸藏在黑黑的面具后，身裹着硕大的斗篷，两兄弟从一条绳梯上滑下，来到一条僻静的小巷里。

辅导教师连连点了几下头，斜向一侧，仿佛同意了一半。几秒种后，他说：“好。”

“现在，您来给还没有明白的同学简述一个整个段落。”

孩子望着窗子那边。随后，他的眼光落在书上，很快又落到讲台的方向：

“该从哪里开始呢，先生?”

“从这一章的开头开始。”

孩子没有坐下，把书翻过好几页，短暂的沉默之后，开始叙述起了菲利普·德·科堡的阴谋。尽管有些迟迟疑疑，磕磕巴巴，他还是以大致通顺的方式完成了叙述。不过，他过多地纠缠在次要情节上，而相反，只是稍微提及了一下，或者根本没有说到某些头等重要的事件。

此外，由于他更自觉地强调了那些情节，而不是情节的政治原因，一个不知详情的人听了后，恐怕就很难弄清这些事件的历史原因，弄清楚被如此描述的、跟不同的人

物有关的这些事件之间的联系。辅导教师的目光不知不觉地沿着几个窗户游荡。大学生重又回到了最低的树枝下；他把公文包放在树根前，高伸着一条胳膊，原地起跳向上够。看到他所有的努力全都白费，他又停住不动了，凝望着够不着的树叶。菲利普·德·科堡和他的雇佣军在内卡河畔宿营。小学生们看来不再跟着读课文，全都抬起了头，一声不吭地注视着挂在墙上的纸玩偶。它既没有手，也没有脚，只有被粗鲁地切断的四肢，以及一个圆圆的过于粗大的脑袋，脑袋上穿着吊线。再高十厘米的地方，这一条吊线的一端，可以看到一小团被嚼烂了的吸墨水纸，它粘住了玩偶。

但是，叙述者迷失在了完全无意义的细节中，老师最终打断了他：

“好的，”他说，“我们知道这些就够了。请坐下，从这一页的最上头开始，再读一遍：‘但是，菲利普和他的拥戴者……’”

全班同学都俯身在课桌上，新的朗读者开始读起来，嗓音跟他的同学一样呆板，尽管他有意识地注意着逗号和句号：

“但是，菲利普和他的拥戴者没有接受他的意见。假如绝大多数的国会成员——或者甚至仅仅只有大贵族们——都这样拒绝已授予给他和给他们的特权，作为对他们在起义中所给予大公的微薄支持的回报，那么，他们在未来将不能，无论是他们，还是他，都不能要求对任何新的

嫌疑人提出指控，或者不经审判便暂缓他的贵族权利。必须不惜任何代价，使得这些谈判，这些在他看来以对他的事业如此不利的方式进行中的谈判，在命定的日子之前彻底中止。在晚上，约瑟夫·德·哈根，菲利普的一个副官，前去主教宫作一次礼节性拜访。我们说到过，两兄弟已经在那里了……”

一张张脸都乖乖地埋在课桌上。辅导教师把眼睛转向窗户。大学生倚靠在树上，全神贯注地观察着树皮。他很慢很慢地弯下身子，好像在沿着一条描在树干——从学校的窗户这一面看去看不见的那一侧——上的线向下运动。到了离地面大约一米五的地方，他停止了运动，脑袋侧向一边，刚巧处在原先的位置上。在课堂上，那些脸孔一张接着一张地抬了起来。

孩子们望着老师，然后窗户。但是最下边的窗玻璃是不透明的，从那里望去，他们只能瞥见树的上部和天空。在玻璃上，既没有苍蝇，也没有蝴蝶。很快地，所有的目光又都集中到了白纸的偶人上。

方向错误

雨水汇集在一个不太深的洼地中，在树林中央形成了一片宽阔的水沼，大致呈现为直径约十来米的圆圈。周围，土地是黑色的，在树木又高又直的茎干之间，没有丝毫植物的痕迹。在森林的这一部分，既没有矮林，也没有荆棘。土地上只覆盖着整整一层毡毯，由细枝和只残留着叶脉的落叶构成，从中勉强浮现出斑斑点点的泡沫，半破半败。在树身的上部，赤裸裸的枝条在天空中勾勒出清晰的轮廓。

水是透明的，尽管颜色有些发褐。从树上掉下来的细屑残块——小枝条、空果壳、碎树皮——聚集在盆地的底部，从初冬开始就浸泡在那里。但是，没有任何一片碎屑漂动着，前来打破完全自由的和平滑的表面。没有一丝哪怕最细微的风搅乱它的平静。

三个反射视象

天气转晴朗了。这是日暮时分。太阳西斜，落在左边的树木后面。微微倾斜的阳光，在水沼的整片水面上，描画出一条条窄窄的亮条，跟那些更为宽阔的昏暗的色条交织在一起。

与这些条纹相平行，有一行大树排列在水边，在对面的岸上；完美的圆柱体，笔直，下部没有枝条，它们向下延伸成一个十分明亮的形象，比原型还更为明显——它在对比中显得混混沌沌，甚至还有些模模糊糊。在黑色的水中，对称的树干微微发光，像是涂上了一层清漆似的。一道阳光使树木在落日方向的轮廓更为坚固。

然而，这一诱人的风景不仅是反的，而且不连贯。给整个镜面加了晕线的阳光，把画面割成一条条更亮的线，它们彼此有规则地相距，垂直于反映的树干；视线仿佛被强烈的光芒所蒙遮，光芒中，无数的小颗粒悬浮在水面的表层上。倒是只有那阴影的区域，那些细微颗粒都变得看不见的区域，由于它们的光亮，而给视觉以刺激。就这样，每一根树干都以明显一样的间距，被一连串可疑的戒指（它们并非没有使人联想到原物）划断，给"深深的"森林的整个这一部分，带来一种方格图案的面貌。

在伸手可及的地方，靠南岸不远，倒映的枝条与浸在水中的叶子彼此相衔，那些老叶颜色发棕，但仍还齐全，完好无损的叶齿在水潭的底部显露无遗——那是一些橡树叶。

一个人物出现在了右方，他悄无声息地行走在腐殖质

的毡毯上，朝着水面走去。他一直走到水边，停下脚步。由于正好眼睛对着阳光，他不得不向边上迈了一步，以保护视力。

这时候，他发现了水沼那描画成条条的水面。但是，对他来说，树干的倒影跟它们的影子——至少部分是如此，因为，他面前的那些树木并不是很直——混淆在了一起。另外，强烈的逆光继续令他看什么都不清楚。毫无疑问，在他的脚边，并没有橡树的叶子。

他漫步的目的地就是这里。也许，在这一时刻，他发现自己迷了路？在向周围瞧了不确定的几眼后，他转身朝东穿越树林，始终一声不吭，沿着走来时的原路走了。

场景又变得空空荡荡。左边，太阳始终还在原来的高度上；光芒一直未变。对面，笔直而又平滑的树干倒映在没有一丝涟漪的水面上，垂直于落日的光线。在阴影条纹的底部，闪耀着截成几段的柱子的形象，反向的，黑色的，神奇地水淋淋。

（1954 年）

归 途

一越过一直挡着我们视线的那一排岩石，我们就又看见了坚实的陆地，长着松树的山岭，两座白色的小房子，还有那条坡度不大的道路的尽头，我们就是在那里上岸的。我们已经在岛上转了一圈。

然而，如果说，我们毫不费力地就认出了陆地一边的景色，那么，对那条把我们跟陆地分隔开的狭窄的海峡，却不是如此，特别是对我们曾待过的海岸，就更不是这样了。因此，我们不得不花上好几分钟，才终于确信无疑，通道被切断了。

我们本应该一眼就看出来的。从半山腰开挖出的公路，跟海岸平行地延伸下来，到沙滩的水平时，以一个突然向右的拐弯，跟某一个石头堤坝相衔接，堤坝相当宽，足以通一辆汽车，在低潮时，它能让人步行通过海峡而不湿脚。在拐弯处，有一面由一堵矮墙支撑的高高的斜坡，公路就是在那里接合上的；从我们现在脚踏着的地点看去，它遮挡住了堤坝的顶端。堤坝的其余部分淹没在海水

中。仅仅是由于视角的改变，令我们有一阵子困惑：这一回，我们是在岛上，而且从相反的方向到达，朝北而行，而路的尽头却是向着南面。

在我们面前，就是那条公路，它从海岸的坡顶，就是在以三四棵远离小树林的松树为标志的拐弯角后面，一路延伸下来，一直到堤坝，右手边是海峡，还有海岛，它现在还不完全是个岛。海水平静得如池塘中的水，几乎快漫到石头堤岸的上面，平滑的褐色堤面显现出跟周围的岩礁同样被浸蚀的面貌。满是苔藓的细小海藻，被太阳晒得颜色褪了一半，给堤面染上了绿茵茵的斑点——这是长期频繁浸泡的证明。堤坝的另一头，同这一边一样，堤面难以觉察地微微鼓起，跟穿越了小岛的土路相连接；但是，在这边的岸上，道路随之又完全平坦起来，与堤坝一起构成一个很开的角。尽管没有什么斜坡证明此角的存在，一堵矮墙——与此角相对称——依然保护着通道的左侧，从上坡的开端，一直到沙滩的上侧界限——在那里，大小不等的鹅卵石让位于荆棘丛。岛上的植物比起围绕着我们的那些已然灰蓬蓬、黄兮兮的植物来，似乎还要更干枯些。

我们沿着山腰的公路，朝堤坝方向往下走。两座渔民的小房子紧靠着路左侧；小屋的正面新涂了灰泥，并用白灰刷得雪白；只有围住门窗——一道低矮的门，一扇方形的小小窗子——的大块石头露在表面。窗子和门都关着，窗玻璃被油漆成亮蓝色的木头护窗板遮挡住。

再往下，在从小山岭的土壤中开凿出的公路旁边，露

出一堵黄色的黏土墙，垂直的，一人来高，上面布满了一片一片的裂缝，里头刺棱出尖利的鱼刺；荆棘和山楂树构成一道高矮不齐的篱笆，圈住整个建筑，挡住了投向荒野和松树林的视线。在我们的右边，则相反，公路边只有一面狭窄的斜坡，高仅一二个台阶，目光放去，可以直达海滩的岩石、海峡中平静不动的水、石头的堤坝和小岛。

海水几乎涨到了堤面上。我们必须赶快行动。再迈几大步，我们就走完下坡路了。

堤坝跟公路形成一个直角；公路的尽头紧靠着一面黄土的墙，三角形的，标志着开在半山腰的斜槽的结束；它的底部由一道矮墙保护着，矮墙顺着石头的堤面向右延伸，明显越过了三角形的尖角，在那里仿佛构成了一段护墙。但是，它在几米之外就中断了，而同时，斜坡也减缓，最后与堤坝的中间部分——水平的，被海水冲得很平滑——会合在一起。

到了那里后，我们便犹豫起来，不知该不该继续走下去。我们望着面前的海岛，想估算一下，在那里绕一圈的话要费多少时间。当然，有一条土路穿越海岛，但那样走的话实在不太值得。我们望着面前的海岛，在我们的脚下，通道的石头颜色发褐，十分光滑，有的地方还覆盖着绿兮兮的半干的海藻。海水几乎涨到了它们的水平上。它平静得如同池塘中的水。人们看不到它上涨；然而，人们却感觉到它在上涨，因为，水面上的灰尘线，在一丛丛的海藻之间慢慢地移动着。

——我们再也回不来了，弗兰兹说。

从近处贴着水面望去，海岛似乎比刚才高多了——也宽多了。我们重又望着灰色的小线条，它们以一种规则的缓慢速度向前推进，在露出水面的墨角藻之间卷成漩涡。勒格朗说：

——它不会涨得那么快的。

——那么，我们赶紧吧。

我们匆匆地出发了。但是，刚刚穿过海峡，我们就离开了堤面，从右面下到了环绕着小岛的海滩上，继续沿海岸线走着；那里，有一块不平整的土地，布满了岩礁和孔洞，走起来十分困难——比我们预想的要慢多了。

一旦走上了这条道路，我们就不想再返回。然而，我们越往前，岩礁就越多，越大。好几次，我们不得不攀越真正的岩坝，它们远远地深入到海里，想绕都绕不过去。在别处，我们还得穿越一些虽相对平坦，但石头上却布满了滑溜溜的澡类的地带，这又使我们耽误了更多的时间。弗兰兹又重复了一遍，说我们再也不能回头穿过这水面了。实际上，我们根本不可能弄清楚潮水上涨的速度，因为，我们没有时间停下来察看。现在也许是平潮。

同样很难知道，我们已经走过了路程的哪些部分，因为，一个个的海岬总是屹立在我们的眼前，海岸的凹湾一个接一个地出现，而不给我们提供丝毫的坐标。此外，不要在如此别扭的地方耽误每一分钟的担心，缠住了我们的注意力——于是，风景消失了，让位于某些威胁性的片段：

一个要避开的水坑，一系列会晃动的石头，一大团里头不知道藏着什么的海藻，一块要攀越的礁石，另一个洼坑，边上堆着黏黏糊糊的藻类，还有颜色像淤泥一样的沙子，一脚踩上去，便会深深地塌陷——好像要把脚拉住似的。

终于，在穿越了很长时间以来就一直挡着我们视线的最后一排礁石后，我们重又见到了坚实的陆地，长着松树的山岭，两座白色的小房子，坡度很缓的公路尽头，我们就是从那里上来的。

我们没有立即弄清楚堤坝在哪里。在海边的高坡和我们之间，只有一条海峡，那里的海水流得很急，朝我们右方汹涌而去，在好几处形成激流和漩涡。海岛的滩岸本身看来也变了：眼下，它是一个黑糊糊的沙滩，其表面显得十分水平，无数个水洼在闪闪发亮，顶多只有几厘米深。一条小船停泊在一条很短的木头防波堤旁边。

从这个地方通向海滩的小径，并不像我们还留有记忆的那条土路。先前，我们并没有注意到任何船只的存在。至于用作停泊码头的防波堤，它跟我们来的时候借道的那条堤坝，没有任何的共同点。

我们不得不花了好几分钟时间才发现，在前方三十米处，有两道矮墙，它们在通道的两端构成了护墙的接口。堤面在它们之间消失了。海水在那里汹涌奔流，泛起乳白色的泡沫。堤坝高起的两端自然露出在水面上，但是那两道小墙足以把它们遮挡。人们同样也看不到公路的低处，它在斜坡的后面拐了一个直角的弯，连接到了堤面的石头

上。我们又一次望着灰色的灰尘线，它们在一丛丛的海藻之间有规则地慢慢地推进着，并旋转成漩涡。

除了水面上几乎发觉不了的这一运动，海水平静得如同池塘里的水。但是，水几乎已经涨上了堤坝的表面，而在另一端，它至少还差三十厘米。其实，在离海湾入口最近的死角中，海水上涨得还要更快。当堤坝对潮水的阻碍被冲破时，突然产生的水位差会产生一股水流，立即把通道切断。

——我们再也回不来了，弗兰兹说。

是弗兰兹第一个这样说的。

——我说过，我们再也回不来了。

没有一个人回答他。我们跨过了小小的防波堤；试图跳过矮墙来穿越堤坝是没有用的，这一点显而易见——并不是那里的水已经很深，而是因为波浪的力量会使我们失去平衡，在一瞬间里把我们卷走。从近处，可以清楚地看到水位差；在上面，海水平滑如镜，表面纹丝不动；接着，它突然从岸的一边向另一边卷曲成一条圆柱体的棍子，几乎没有什么波浪，它的流动是那么的有规律，尽管流速很快，却仍然给人一种静止的印象——一种在运动中的脆弱停息，就像快镜头提供的那些令人赞叹的形象：一粒将要打破一潭死水之宁静的小石子，被摄影术固定在它的坠落当中，离水面只有几厘米。

接着，只是开始出现了一系列的鼓凸、凹陷、漩涡，它们那白花花的颜色说明了其中的混乱。然而，那里同

样，从一定程度上说，这是一种固定的混乱，浪尖和混沌不停地占据着相同的位置，保持着相同的形状，以至于人们可以相信，它们被冰冻得一动也不动了。总之，整个的这一股强力，跟在一团团海藻中间的小小灰线比起来，并没有一个如此不同的——更不用说更阴险的——面貌。我们又继续起刚才被沉默打断了好一阵子的谈话，试图驱驱邪：

——我们再也回不来了。

——它不会涨得那么快的。

——那么，我们赶紧吧。

——你们以为在另一边能发现什么？

——我们绕一圈，不要停下来，用不了多长时间的。

——我们再也回不来了。

——它不会涨得那么快的；我们有时间绕它一圈。

我们转过身来时，发现一个男人站在小船边上的小防波堤上。他朝我们这面眺望着——至少，几乎是朝我们这边望着，因为，他的神情更像是在观察着稍稍位于我们左边的、在浪沫中的某个东西。

我们朝他走去，还没等我们冲他说什么，他就开口说：

——你们想穿过去吧。

这不是一个问题；不等我们回答，他就跳上了小舟。我们也都尽我们所能，坐上了船。刚好有足够的位子给我们三个人以及那男人，他在前面划桨。这一位本应该脸冲着我们，但他更愿意跟我们朝一个方向坐，面向船首，这

迫使他反向地划桨，姿势十分别扭。

从堤坝到这里的这一段距离中，波浪依然很明显。为了跟水流搏斗，那男人就得调动他的努力——还有他的小船——保持一个跟他的行进方向成很大斜角的航向。尽管他划桨十分有力，我们还是以一种微不足道的速度前进。过了一会儿，我们甚至觉得，他的全部力气只能使我们维持原地不动。

勒格朗说了一句客气话，说我们的冒失给这位不幸的人带来了那么大的麻烦；他没有得到回答。弗兰兹以为那男人也许没有听见，便朝前俯下身子问他，我们是不是没有任何可能步行着通过海峡。同样没有结果。水手大概是个聋子。他继续以一种机械般的节律划着桨，毫无磕磕碰碰，毫不偏离一丝航线，仿佛他打算去的，并不是跟我们当初出发的码头遥遥相对的海滩上的木码头，而是更靠北的一个乱糟糟的地带，朝向堤坝的出发点，一大堆岩石结束了荆棘丛生的斜坡的地方，就在那地方的后头，有着坡度很缓的公路尽头，以及它那两座白色的小房子，有着矮墙保护下的急转弯处，布满了斑斑点点的苔藓的堤面，海水平静得如同池塘里的水，水面上浮动着一团团的海藻，还有它灰色的灰尘线，令人难以察觉地转成了螺旋形。

（1954 年）

舞　台

当帷幕开启时，人们从剧场大厅中看到的第一样东西——从徐徐打开的红色法兰绒幕布之间——人们看到的第一样东西，是一个背向的人物，坐在他的写字桌前，在被照耀得雪亮的舞台正中央。

他纹丝不动，两肘和前臂搁在写字桌上。他的脑袋转向右边——大约四十五度——不足以让人看到脸部的线条，除了侧后面的开端部分，脸颊、太阳穴、颌骨的突纹、耳朵的外缘……

人们也看不到他的双手，尽管人物的姿势让人猜想到它们各自的位置：左手平放在散乱的纸页上，另一只手握着一杆笔，在思索的一瞬间，笔尖悬在中断了的文章上方。身子两边的桌上，凌乱地堆放着厚厚的书，其形状和大小看来属于词典——可能是外语词典——也许是古代语词典。

转向右边的脑袋抬了起来：目光离开了书本和中断了的句子。它移向了舞台的底部，即被沉甸甸的红色法兰绒

帷幕从屋顶到地面遮挡住的几个带玻璃的宽大门窗。帷幕的皱褶垂直而又匀称，相互挨得很近，彼此之间形成阴暗的深凹……

一阵强有力的声响从舞台的另一端传来，吸引了人们的注意：这是在一块木牌子上的几声敲打，带着足够的力量和坚毅，使人明白，这会儿，它要重复下去，至少会有第二次。

然而，人物依然一声不吭，纹丝不动。接着，他上身不动，转动起了脑袋，慢慢地转向左边。就这样，他抬起的目光扫描了一遍构成舞台底部的整面墙，一道光溜溜的墙——就是说没有任何的家具——但覆盖有暗黑色的细木护壁板，从窗户的红窗帘，一直到一道普通大小的或还不如说比较小的门上那紧闭的门扇。目光停在了那里，敲打声又响了起来，那么的强烈，使人以为看到了木板的震颤。

脸部的线条始终看不见，尽管脸已经变了朝向。确实，经过这一番约莫九十度的转动后，现在，假如以舞台、桌子和椅子为共同的轴线的话，脑袋则占据了一个跟开始时相对称的位置。于是，人们又侧面地看到了另一边的脸颊，另一边的太阳穴，另一边的耳朵，等等。

又一次，有人敲门，不过敲得略微轻了一些，如同一次最后的恳求——或许不抱希望，或许恢复了平静，或许缺乏信心，或许随便什么。几秒钟之后，人们听到沉重的脚步声响起在一条长长的走廊中，渐渐地微弱下去。

人物又一次把脑袋转向右边的红色帷幕。他吹响口哨，从牙缝中挤出几个音符，应该是一个什么乐段——大众化的悲歌或歌谣——但有些走了样，不太连贯，难以分辨。

接着，经过一动不动、沉默无语的一分钟，他的目光又落在了他的著作上。

脑袋低下了。脊背弯得圆圆的。椅子的靠背由一块长方形的板子构成，补以两条垂直的棍子，支撑着中央整整的一块方木板。人们从他的牙缝里，听到几小节迭句的曲调，更加轻微，更加断断续续。

突然，人物朝门的方向又抬起了头，一动不动地伸长着脖子。他这样呆了长长的好几秒钟——好像有所戒备似的。然而，人们在大厅中没有听到任何声音。

人物小心翼翼地站起身来，搬开椅子，避免在地上拖动或碰撞到地面，静悄悄地走向法兰绒的帷幕。他轻轻地掀开帷幕右侧的外缘，瞧着外面，朝向门的方向（向左）。这时候，假如他没有拉住红色的幕布的一裾，遮挡住了自己的脸颊，人们便可以看清他左侧的脸。不过，现在，人们可以看到桌子上摊开的白色纸页。

纸页相当的多，一张压在另一张之上，部分重叠着。下面的纸页，其边角从各处乱七八糟地伸出来，写满了一行行又细又密的文字。最上面的那张纸，惟一能看到一整张的那张，才只写了一半；一个句子中断在了一行的中央，在最后一个单词后面，没有任何的标点符号。

在这一页纸的右边，露出了下一页纸的边缘：一个延伸得很长的三角形，它的底边大约长二厘米，它的锐角伸向桌子的后部——放着一本本词典的地方。

再往右边，在这一尖角之外，不过朝向桌子边，有另外一页纸角超出了整整一只手的宽度；它同样表现为一个三角的形状，相邻于半个正方形（沿着一条对角线裁开）的那个三角形。在最后这个三角形的顶点与最近的那本词典之间，上了光的桌面上，放着一个白花花的物件，像拳头那么大小：一块被磨得光溜溜的卵石，凹陷成一种很厚的杯子——其厚度更大于凹度——边缘不规则，圆鼓鼓的。在它深陷的底部，一个烟蒂压碎在烟灰的中央。在它未点燃的那一端，烟纸上还留有很明显的口红痕迹。

然而，舞台上出现的人物，显而易见是个男子：头发剪得短短的，身穿上装和长裤。抬起眼睛时，人们可以证实，他现在站在门前，面对着门，也就是说，始终背向着大厅。人们会说，他试图想听见发生在隔板另一侧的什么事情。

但是，一直没有任何声音传到大厅。接着，人物没有转身，而是一边倒退着走向脚灯，一边继续瞧着那道门。当他走到桌子边上时，他把右手放在桌子的角上，并……

“不要那么快，”这时候，一个嗓音在大厅中响起。无疑，这是有人在一个传声筒中说话，因为话音以一种不寻常的洪亮度回响着。

人物停住了。话音又响起：

“不要那么快，这个动作！从门那里再开始做：您先向后迈一步——仅仅一步，然后您不动地静止十五到二十秒钟。然后，您继续退向桌子，但动作要更慢。”

于是，人物靠门站着，面对着门，也就是说，始终背向着。人们会说，他试图想听见发生在隔板另一侧的什么事情。没有任何声音一直传到大厅。人物没有转身，向后退了一步，重又一动不动了。过了好一会儿，他继续向后退去，朝着他的著作正等着他写下去的那张桌子，很慢地，迈着有规则的无声的小步，同时目光继续盯着那道门。他的移动是直线的，他的速度是均匀的。在人们隐约看出运动的两条腿之上，他的上身挺得笔直，两条胳膊也一样，保持着弓形，与躯体稍稍有一段距离。

当他走到桌子边时，他把右手放在桌子的角上，并微微改变了一下方向，以便能沿着桌子的左侧边走。现在，他沿着木头的棱边，这样，就垂直地靠近脚灯……走过了桌子角后，接着与脚灯平行地走……他重又坐在了他的椅子上，用他宽阔的脊背遮挡了摊在他面前的纸页。他瞧着纸页，然后，瞧着窗户的红色窗帘，然后，又是门；从这一边转过去后，他说了四五个含糊不清的字词。

“更响一点！”传声筒在大厅中说。

“现在，这里，我的生活，依然……”自然的嗓音——人物的嗓音——在舞台上说道。

“更响一点！”传声筒说。

“现在，这里，我的生活，依然……”人物重复道，

提高了音量。

接着，他重又埋头于他的著作中。

（1955 年）

海　滩

三个孩子沿着一片沙滩走着。他们肩并肩、手拉手地走向前。他们的身材明显地相同，无疑年龄也相同：十一二岁的样子。然而，中间的那个要比其他两个稍稍矮一些。

除去这三个孩子，整条长长的海滩一片荒凉。这是一条相当宽的沙带，整齐划一，没有零散的岩礁，也没有水洼，稍稍倾斜地伸展在大海与似乎没有通路的陡峭的崖壁之间。

天气很好。太阳以它那强烈的光芒直射着黄色的沙滩。晴空万里无云。没有一丝风。海水湛蓝，平静，没有丝毫的波浪来自大海，尽管海滩向着大海敞开，一直到远处的地平线。

但是，每隔一定的时间，一阵突然的波浪，始终同样的，产生自岸边几米的地方，突如其来地上涨，并立即涌起，总是在同一条线上。这时，人们并没有海水流来、随后退去的印象；相反，整个这一番运动仿佛在原地完成。

水的涌动先是在沙滩这一边产生一种轻微的凹陷，随着一阵沙砾滚动的细声，波浪稍稍后退；随后，浪潮拍击碎成乳白色，又散落在滩坡上，但只是为了重获失地。如果说，在什么地方有一股更为强烈的波涛冲来，额外多润湿了几十厘米的沙地，那也是很勉强的，仅仅只是一瞬间而已。

一切重又归于平静，大海，蔚蓝而又平展，恰好停止在海滩黄沙上三个孩子并肩行走着的那一高度上。

他们是金黄色的，几乎跟沙子是同样的颜色：皮肤稍稍更深些，头发稍稍更浅些。他们三人都是同样的穿戴，短裤子和短袖衬衣，两者都是洗褪了色的蓝色粗麻布料。他们肩并肩、手拉手地朝前走，排成一条线，平行于大海，也平行于崖壁，离两者几乎是同样的距离，然而，稍稍更靠近海水一些。高悬于天穹的太阳，并没有在他们的脚下投下影子。

在他们面前，沙土还没有被人践踏过，平整的黄沙，从岩礁一直伸展到海水。孩子们笔直地向前走着，手拉着手，安安静静，速度均匀，丝毫没有半点的偏斜。在他们的身后，稍稍带点潮湿的沙土上，留下了三行光脚丫的脚印，三行整整齐齐的连续不断的脚印，彼此相似，间距也相同，清晰地凹陷着，完美无瑕。

孩子们望着他们的正前方。他们没有向左边高高的崖壁瞥上一眼，也没有朝另一边不断有小浪花破裂的大海看

一眼。他们更没有转身向后，望一望他们身后走过的路。他们以平稳而又快速的步子，继续走着他们的路。

在他们面前，一群海鸟在滩岸上信步闲行，就在海浪的尽头处。他们与孩子们平行地前进着，跟他们朝着同一方向，距离有一百米左右。但是，由于鸟儿们行走得更慢，孩子们接近了它们。当海水逐渐地抹却星状的爪子痕迹时，孩子们的脚步却清晰地留在了微微潮湿的沙土上，三行脚印继续地延伸开去。

这些脚印的深度是恒固的：大约两厘米。它们既不会由于边缘的塌陷，也不会由于脚跟或脚尖太大的压力而变形。它们的样子更像是冲头打在更为松软的土壤表层上的痕迹。

他们的三重线条就这样展开着，越来越远，同时好像也越来越细小，越来越缓慢，渐渐融化成了一条线，把沙滩分割成长长的两大条。这条线最后结束于一种细微的机械运动，仿佛在那里原地动弹：六只赤脚交替着上下起落。

然而，随着赤脚的远去，他们接近了鸟儿。不仅他们迅速地向前推进，而且，相比于他们已经走过的路来说，把这两队分隔开的相对距离，也越来越快地缩短。很快地，他们之间只相差短短的几步路了……

但是，当孩子们最后似乎要追上鸟儿时，鸟儿们突然

拍打起翅膀，飞了起来，先是一只，接着两只，接着十只……整群鸟儿，白的和灰的，在海面上画出一道弧线，然后又落在沙滩上，继续信步闲行着，始终朝着同一方向，恰好在海浪的尽头，距刚才有一百米左右。

在这一距离里，如若没有每十秒钟里头，随着海浪破碎时在阳光下闪耀，产生出颜色的一种突然变化，那么，海水的运动几乎难以觉察。

三个金黄色的孩子，毫不关心他们在未遭践踏的沙滩上准确地留下的脚印，也不关心时而飞翔，时而行走，始终处在头里的鸟儿，他们肩并肩、手拉手地朝前走，脚步均匀而又迅速。

他们三张晒得黑黑的、颜色比头发要深的脸，长得很相似。脸上的表情也是一样的：严肃，沉思，或许还有些着迷。他们的相貌也是相同的，尽管很明显，孩子中的两个是男孩，第三个是女孩。女孩的头发只是稍稍长一些，稍稍鬈一些，她的四肢稍稍更纤美一些。但衣着是完全一样的：短裤子，短袖衬衣，两者都是洗褪了色的蓝色粗麻布料。

女孩位于最右边，靠着大海。在她的左边，走着两个男孩中长得略微矮一点的那个。另一个男孩，最靠近崖壁的那个，个子跟女孩一样高。

他们的面前，黄色的整齐划一的沙滩伸展着，一眼望

不到头。在他们的左边，耸立着褐色岩石的峭壁，几乎直上直下，看来没有任何的通道。在他们的右边，蔚蓝色的平静海面一直延伸向天尽头，但那平镜似的水面上会突然卷起一条浪线，立即又拍得粉碎，散落成白色的泡沫。

接着，十秒钟之后，波浪涌起，随着一阵沙砾滚动的细声，又一次在海滩上挖出同样的凹陷。

浪花拍击；乳白色的泡沫又一次攀上滩坡，重又赢得几十厘米的失地。在随之而来的寂静中，很远处的钟声回响在宁静的空中。

“敲钟了，”最矮小的男孩说，就是走在正中间的那个。

但是，海潮发出的沙砾滚动声盖住了过于细微的钟声。必须等到周而复始的潮水歇下后，才能重新听到一些因距离的遥远而变了形的音响。

“这是第一遍钟声，”长得最高的那个孩子说。

浪花拍击，在他们的右边。

当平静复归时，他们再没有听见什么。三个金黄色的孩子始终以有规律的相同步频前行着，互相手拉着手。在他们面前，那群鸟儿离得只有几步远了，仿佛突然传染上了什么似的，拍打着翅膀，飞了起来。

它们在海面上画出同样的弧线，然后又落在沙滩上，继续信步闲行，始终朝着同一方向，恰好在海浪的尽头，

距刚才有一百米左右。

“也许不是第一遍钟了，”最小的那个孩子继续道，“假如我们没有听到另一下，在前头……”

“我们可能会听到同样的一下，”他边上的那个回答道。

但是，他们并不因此而改变他们的步伐；同样的脚印继续诞生在他们的六只赤脚下，留在他们的身后。

“刚才，我们没有靠得这样近，”女孩说。

过了一会儿，最高的那个男孩，即最靠近崖壁的那个说：

“还远着呢。”

随后，他们三个继续静静地走着。

他们就这样沉默着，一直到钟声再一次在宁静的空中响起，依然是那么难以分辨。这时，最高的那个男孩说：“敲钟了。”别的人没有回答。

那群鸟儿在就要被他们追上时，拍打着翅膀，飞了起来，先是一只，接着两只，接着十只……

接着，整群的鸟儿重又落到了沙滩上，沿着岸边向前走，在孩子们身前大约一百米。

海水逐渐地抹却着它们的爪子留下的星状痕迹。孩子们则相反，他们更靠近崖壁地行走着，肩并肩，手拉手，在身后留下深深的脚印，三条线平行于海岸，延伸在长长

的沙滩上。

在右边，安静而又平整的海面上，拍打起同样的小小波浪，始终在同一个地方。

（1956 年）

在地铁的走廊中

一．自动扶梯

一队人，一动不动，在铁灰色长扶梯的最底下，扶梯的阶梯，一级接着一级，露出在到达方向站台的水平上，又在一种润滑得很好的机械声音中，带着一种有些沉甸甸但同时又一颠一颠的匀称，一级接着一级地消失，给人一种印象，仿佛在阶梯一级接着一级消失于地平线表面底下的地方，它的速度相当快，但是，在另一种目光看来，它相反又显出一种极端的缓慢，失去了一切的生硬，那种目光，从一系列连续不断的高度上下来，又发现，在长长的笔直的扶梯的最底下，有一队一动不动的人，仿佛就在同一位置上，是同一队人，其姿态没有一线偏差的变化，他们站在最后几级阶梯上，刚刚离开了出发方向的站台，又立即凝固于经过机械通道的持续时间中，充分的动作中，在充分的匆忙中，突然一下子停下来，仿佛把脚放到移动

的阶梯上这一行为、突然使身体瘫痪了，一个接着一个，固定在既放松又僵硬的姿势中，悬在半路，在一段中断了的路程中间，表现出临时的歇息，这时候，整部扶梯继续着它的上升，以一种单一的、直线的、缓慢的、几乎难以察觉的、与垂直的身体成斜向的运动所具有的匀称性向上升去。

这些身体一共有五个，集中在三四级阶梯的高度上，站在这些阶梯的左半边，尽可能多多少少地靠近边上的扶手，扶手也一样，以同样的运动移动着，但由于扶手的形状本身，这移动显得更不明显，更为可疑，它只不过是黑色橡胶的厚皮带，表面平整，两边笔直，上面没有任何标记有助于确定速度，除了两只扶在那上面的手，一只跟另一只相距一米左右，都位于这狭窄的斜条的最下方，这斜条的固定性似乎到处都显面易见，而它却在以一种连续的、不带临时停顿的方式，跟整个系统同时前行着。

这两只手中最靠上面的那只，是一个男子的，他穿一身灰色的套装，这是一种很浅的灰色，不太可靠，在黄色的光线下有些发黄，他独自占着一级阶梯，在这一队人的头里，身板很直，双腿并拢，左胳膊伸向胸脯，手中拿着一份一折为四的报纸，他的脸俯向报纸的方式似乎有一点过分，由于脖子朝前弯曲得那么厉害，以至于产生的基本效果是，他展现在人们眼前的，不是脑门和鼻子，而是头发秃得厉害的头顶，宽大的圆颅，粉红色的头皮闪闪发亮，横向地梳着一绺无精打采的棕发，薄薄的，贴在

皮上。

但是，那张脸突然抬了起来，朝向扶梯的上面，露出脑门、鼻子、嘴巴、整张脸的线条，只不过脸上没有表情，就这样呆了一小会儿，肯定比必要的时间更长一些，他必须弄明白，他还有时间继续阅读刚刚读了个开头的那篇文章，此人最后正是决定这样读下去，猛地低下头，他那现在又被重新遮挡住的脸上，丝毫没有透露任何的符号，表明他的注意力在一瞬间里落到了周围的背景上，也许，这背景甚至都没有映入这双大大的、凝固的、目光茫然的眼睛中，在眼睛的位置上，又跟一开始那样，重现了那个圆圆的、中间一圈秃了发的头顶。

这男人，在重新投入的阅读中，似乎突然想到了他刚才视而不见的这部空荡荡的、笔直的巨大扶梯，又似乎出于某种迟来的反应，打算也看一眼后面，以便知道是不是在那一方向上也笼罩着一种同样的孤独，他回过头来，跟刚才抬头时同样的突然，但是，身子的其他部分却没有动。这样，他就能够证实，有四个人呆在他的身后，一动不动，跟他一样地以同样的速度、并无停顿地、稳稳当当地上升着，于是他立即恢复了原先的姿势，又读起报纸来。其他的旅客没有开小差。

在第二排，空着的一级阶梯后，是一个女人和一个孩子。女人恰好位于读报的男子后面，但她没有把右手放在扶手上；她的胳膊自然地沿身体垂下，提着一个袋子，或是购物网兜，或是圆鼓鼓的盒子，其褐色的体积，刚好从

边上超出了那男子灰色的裤子，这叫人不好猜它到底是什么。女人既不老，也不年轻；她的脸色显出疲劳。她身穿一件红色的雨衣，头上围着一条花花绿绿的头巾，在下巴上打了一个结。她的左边是那个孩子，一个十来岁的男孩，穿着一件高领的套头衫，一条蓝布的窄腿裤，脑袋斜歪在肩膀上，脸冲天朝向右方，朝向女人的侧面，或者，微微地冲前，朝向只覆盖着小小的方形白色瓷砖的光溜溜的墙壁，它有规律地从扶手上掠过，在女人和读报的男子之间。

随后，在白色的、光亮的、分割成无数小方格——一模一样的、排列得整整齐齐的、水平方向上一块连接着一块，垂直方向上一块岔着一块——的背景中，始终以同样的速度，来了两个男子的身影，他们穿着深颜色的上装，第一个位于红衣服的女人后面，低两个阶梯，右手搁在扶手上，随后，空出三个阶梯，是第二个，位于小孩子后面，他的脑袋不比孩子那系着带子的便鞋更高，也就是说，在布满了许多横向皱褶的那条蓝色裤子膝盖处的稍稍下面一点。

这一队僵硬的人继续上升，每个人的姿势都纹丝不动，他们的位置也一样不动。但是，由于头里的那个男子回头望了望身后，最后的那一个也回头望了望，心中可能在问那一次不正常的关注意欲何为。他只看到长长的一系列梯级连续下降着，在笔直的铁灰色扶梯的最底下，有一队纹丝不动的人，站在最后的几级阶梯上，他们才刚刚离

开出发方向的站台，以同样缓慢而又稳当的运动上升着，始终保持着同样的距离。

2. 一段地下通道

一群分散的人，行色匆匆，全都以相同的速度，沿着一条没有横穿者的走廊行走着，走廊的这一头和那一头都有一个拐角，角度很钝。但却彻底遮挡住了最终的出口，左右两边的墙上都贴着大幅的广告，全都一模一样，彼此相隔一定的间距。画面上是一个女人的脑袋，仅她的一个脑袋，就几乎跟在她跟前走过的、步履匆匆的、头也不回的随便一个普通身材的人同样高。

这张巨大的脸，带有金色的鬈发，睫毛很长很长的眼睛，红红的嘴唇，洁白的牙齿，表现为半侧脸，微笑地望着一个接一个地从她面前走过的匆匆赶路的行人，而在她的边上，左边，一只呈 45 度倾斜的饮料瓶子，正把瓶颈转向半张开的嘴。说明文字用草体写成，分两行：“更”一字放在瓶子上面，而“纯正”两字则在瓶子底下，在广

告的最下面，跟画幅的横边相比，草体字有些略微斜升。

在接下来的广告画上，相同的位置上出现了相同的字词，相同的倾斜的瓶子中饮料随时都会流出来，相同的微笑全都没有个性。随后，隔了一段白瓷砖的空墙之后，同样的场景又出现了，凝固于相同的瞬间，嘴唇挨近了伸过来的瓶颈和就要流淌出来的液体，在画面前，同样急匆匆的行人经过，并不回头，继续赶路，朝着下一幅广告画。

嘴巴倍增着，还有瓶子，还有裹在长长的、弯弯的睫毛中跟手掌一样大的眼睛。在走廊另一边的墙上，相同的元素也在很精确地不断复制出来（除了一点，在这里，目光和瓶颈的方向互换了一下），以恒常的间距接连不断地出现在行人们阴暗身影的另一侧，这些身影继续在大蓝色的背景上掠过，在一个个红兮兮的瓶子和一个个粉红色的、嘴唇分开的脸之间，秩序散乱，但却连绵不断。但是，就在拐角之前，他们的通行受到了一个停在离左边的墙约有一米来远的男人的妨碍。此人身穿灰色的上装，色泽已经不那么新鲜，垂下的右手中拿着一份折成四折的报纸。他正在注视墙壁，靠近一个正好位于他自己眼睛的高度、比他自己的整张脸还要大的鼻子。

尽管广告画篇幅巨大，又很少有什么细节，观察者还是凑近了脑袋，似乎想看个究竟。行人们不得不在一时间里偏离原来的直线，以便绕过这一意外的障碍；几乎所有人都从他身后绕行，但也有那么几个，边走路边想着什么心事，等到发现时已然太迟，或者不愿意为这么丁点的小

事而自讨麻烦，或者什么都没有意识到，就从那人和广告之间走过，于是，这时候，他们截断了视线。

三．自动门后面

人群被挡在一道关闭的双重门后面，不能进入车站的月台。下到这里的楼梯上站满了彼此紧紧挤着的人，紧得只有脑袋可以看见，而一个个脑袋之间已没有空余的地方了。所有的脑袋全都一动不动。一张张脸都凝固着，表情既不是气恼，也不是不耐烦，也不是期望。

这些脑袋大部分都是男人的，没有帽子，短短的头发，耳朵裸露，沿着楼梯的斜面本身往下移动着，但连续不断的一级级阶梯却看不出来，在这一大群攒动的脑袋后面，耸立着一道门的上端，超出最后那一排脑袋之上大约有三十厘米。两片紧闭的门扇之间只留有一道细微的缝隙，几乎难以觉察。它们一片在左，一片在右，分别与两个很狭窄的固定部分相连接，门打开时，它们就绕着那狭窄的部分转动。但是，眼下，这两个圆轴以及两片紧闭着

的门扇构成了一堵几乎连续不断的墙，禁止一直到最后一级阶梯的所有乘客通行。

整个系统油漆成暗绿色，每一面门扇上都有一个红色的长方形，几乎跟门扇一样的宽，上面写着大大的白字。只有这些文字的第一行——“自动门”，高于最后的那一排脑袋，它们把下面那一行的文字挡隔为一个个耳朵之间的分散字母。

从缓缓的斜面上下来的紧靠在一起的脑袋，横在通道中重复两遍的词“自动门”，还有，在这之上，一道漆成暗绿色的横条……再往上，便是空荡荡的空间，一直到半圆形的穹顶，楼梯的天花板通过这穹顶跟车站本身、并在车站的端点跟它的延伸部分连接到了一起。

在这半圆形的开口中，出现了一段月台，很短，在左侧的高处，由月台边缘构成的斜线所呈现的一段圆弧上，是停靠在月台上的列车那更狭小的一段。

这是绿铁皮的一道隔板，无疑在列车的末尾，在最后一道门的门槛之后，而在车门前面，等待中的旅客正踱着步，一心想进入到车厢中去。很可能有什么事情妨碍着他们那么如愿地早早地进入车厢——有旅客下车，或者车内旅客太拥挤——因为，他们几乎无法动弹，至少，人们可以从在视野中他们身体的微小部分来这样判定。

确实，在攒动的人头和紧闭着的门上面的文字之上，只有准备登上列车去的男人们的鞋子和裤子的下端才能被看到，它们从膝盖底下被圆弧形的穹顶所截断。

裤子是暗色的。鞋子是黑色的，灰尘蓬蓬。时不时地，其中的一只还抬起一半，但又立即放在地面上，只是稍稍前进了一厘米，或者根本就没有前进，或者甚至还稍稍后退了一点，周围的鞋子，前面的，后面的，紧跟着就作出相似的运动，其结果同样不太能被觉察到。接着，一切又趋于稳定。再低一些的地方，在写着“自动门”的油漆铁皮之后，同样一动不动的，是一个个的脑袋，短短的头发，裸露的耳朵，毫无表情的脸。

（1959年）

密　室

献给古斯塔夫·莫罗

首先，是红色的一点，一种鲜艳的、透亮的红色，但在几乎黑色的阴影中又发暗。它构成一个不规则的玫瑰花饰，边缘清晰，在好几条边上展开成长短不一的宽宽的轮廓，随后，又分开来，变得细小，直到成为蜿蜒曲折的简单细流。它的整体鼓起现在一个昏暗的、光滑而又圆润、既无光泽又像闪耀着珠光的平面上，一个半圆球，由柔和的弧线连接在一个同样色泽微暗——被这地点的阴暗减弱了的白色：囚室、地下室，或者大教堂——的平面上，在阴暗中闪耀着一道模模糊糊的光亮。

在这之外，空间中排列着众多圆形的大柱子，向远处延伸开去，逐渐变得朦胧，远处隐约可辨认出一座宽大的石楼梯，稍稍旋转着向上，随着上升，变得越来越窄，直到消失在高高的穹顶中。

这整个的背景是空的，楼梯也好，柱子也好。只有，在近景，微微闪亮着一个摊展着的躯体，上面散布着红色的点点——一个白色的躯体，可以猜想，那肌肤是丰满而柔和的，无疑也很脆弱，易受伤害。在血淋淋的半圆球的边上，是另一个同样的圆，这一个未被触动，在一个稍稍有些不同的角度下展现在目光中；但是，位于它顶上的红晕的尖点，色泽更为深重，在这里是完全能够认出来的，而第一个红点则几乎被毁损了，或者至少被创伤所遮盖。

在深处，有一个黑色的身影正远离而去，奔向楼梯的上面，一个裹在一件长长的随风飘动的斗篷中的男人，正踏着最后几级阶梯，连头都不回一下，他的任务宣告完成。一缕轻烟从摆在闪耀着银光的高脚铁台上的某个香炉中飘出，旋转着升腾。附近，躺着乳白色的躯体，很宽的血流从左边的乳房上流出，沿着侧肋，流到腰肢上。

这是一个女人的躯体，体态丰满，但却不显臃肿，一丝不挂，仰天而卧，上身被一些扔在地上的厚厚的垫子略略托起着，地面上铺着一些有东方图案的地毯。腰肢很窄，脖子又细又长，弯向一侧，脑袋朝后仰起，朝着一个更为昏暗的区域，然而，还能分辨出脸部的线条，嘴巴半张着，大大的眼睛睁开着，闪耀着一道固定的光，又长又黑的秀发呈波浪形披散下来，故意很乱地撒落在一块皱褶很深的布料上，或许是一块法兰绒，胳膊和肩膀也同样放在这块布上。

这是一整块绒布，深紫色，或者，在这种光线下看起

来，像是这种颜色。但是，紫色、褐色、蓝色，看来同样是垫子——法兰绒布料只遮盖了其中的一小部分，它们在地面上，从上身底下和腰肢底下大大地露出来——的主要色调，也是地上铺的地毯的主要色调。更远处，这些同样的颜色又出现在石头地板和石头柱子上，在穹顶上，在楼梯上，在大厅尽头处那更为模糊的表面上。

很难准确地说出这大厅有多大的面积;牺牲的年轻女子乍看起来,似乎占据了一个很重要的位子,但是,一直伸延到她身边的楼梯的宽大规模,也许会表明,这还远不是整个大厅,大厅那巨大的面积实际上应该向四面八方延伸开去,向左边和右边,伸向排列着柱子的那褐色和蓝色的远处,伸向所有的方向,或许还伸向别的沙发,厚厚的挂毯,一堆堆的垫子和布料,其他受折磨的躯体,其他的香炉。

同样，很难说出光线是从哪里来的。没有任何迹象，无论是柱子上，还是地面上，表明光线来自什么方向。此外，也看不见任何窗户，任何火炬。仿佛是乳白色的躯体本身照亮了场景，乳房高耸的胸脯，曲线柔和的胯部，腹部，丰满的大腿，岔得大大的伸展的小腿，还有裸露着的性器官上的黑色阴毛，都那么诱人，那么显眼，从此不再有用。

男人已经走开了好几步。他现在已经站到了最头里的几级阶梯上，准备上楼。靠下面的阶梯又长又宽，仿佛引向某个大型建筑的台阶，庙宇或剧院；接着，随着慢慢地上升，它们渐渐地变得窄小，同时开始一种宽阔的螺旋运

动，但旋得如此的微弱，以至于等到楼梯简化为一个狭窄的、陡峭的、没有栏杆的过道，向着穹顶的高处消失，在越来越浓密的黑暗中变得模模糊糊时，这整个楼梯都还没有完成半个旋转。

但是，男人不朝这一边看，尽管他的脚步把他带向那里；他的左脚还在第二级阶梯上，右脚却已经踏在了第三级上，弯着膝盖，转过身子，最后一次观望着这个场面。他匆匆忙忙地扔在肩膀上，并用一只手在腰部高度上拽住的飘动着的长斗篷，在身体迅速的转动下拖在了身后，下摆的一角舞动在空中，仿佛被风吹拂起了一般，他转得那么快，人脑袋和上身已经处在了与前进方向相对立的方向上；卷动着的斗篷角呈现出S形的皱褶，露出了绣着金线的红色丝绸的衬里。

男人的脸部线条是木然的，但却坚毅，仿佛在等待——或者害怕——某种突然的事件，或者不如说，以最后的一瞥，监视着整个纹丝不动的场面。尽管他这样地向后看着，他的整个身体却微微地朝前俯倾，似乎还在继续着他的登楼。右胳膊——没有拽着斗篷的那条胳膊——向左边半伸着，伸向空间中的一点，那里本来应该是栏杆的所在，假如这座楼梯包含有栏杆的话，动作中断了，几乎令人难以理解，只有一点是明显的，即这是一种直觉的反应，为的是在没有倚靠的时候稳住自己。

至于目光的方向，它明确地指向着躺在垫子上的牺牲者的躯体，那女人伸展开，四肢摊成十字形，胸部微微隆

起，脑袋向后仰着。但是，她的脸也许被立在楼梯下的一条柱子挡住了，没有落入男人的视线中。这年轻女子的右手碰到了柱子脚下的地面。一个厚厚的铁手铐箍紧了脆弱的手腕。胳膊几乎处在阴影中，只有手接受着足够的光线，这样，一个个彼此分开的纤细的手指头，在那圆鼓鼓的石柱子根部的映衬下，可以看得清清楚楚。一根黑色的金属链在柱子上绕了一圈，并穿到手铐的一个圆环上，就这样，把手腕跟柱子紧紧地锁在一起。

胳膊的另一端，是一个滚圆的肩膀，被垫子托起着，它也一样，被照亮着，同样被照亮着的，还有脖子、胸脯、另一侧的肩膀、长着腋毛的腋窝、同样朝后伸着的左胳膊、以同样方式被固定在靠近前景的另一根柱子底部的手腕；这里，铁的手铐和链子显而易见，以一种完美的清晰，勾勒出最细微的细部。

同样的，近景的另一侧，是一条相似的链子，尽管稍稍又细了一点，直接地锁住了脚踝，又缠了两圈，并固定于埋在地面上的一个结实的圆环上。往后大约一米左右，或者稍稍再远一点，右脚也以一模一样的方式被铐着。但是，被表现得最最清晰的，还是左脚和它的链条。

脚很小，玲珑，细巧。链子弄破了好几处皮肉，在不大的表面上勒出明显的凹陷。链子上的环节是椭圆形的，很厚，像一只眼睛那么大。圆环很像是拴马用的那种；几乎平躺在石板地上，地面上有一个硕大的螺钉把它固定住。一块地毯的边缘就在几厘米远的地方；它因一道皱褶

而在这里微微隆起，无疑是被牺牲者挣扎时的什么痉挛性动作——尽管它很有限——弄皱了。

男人仍还在俯身看她，站在一米远的距离外。他观察着她后仰的脸，被眼膏弄得又大又黑的眼睛，大张着仿佛正在嚎叫的嘴巴。男人的姿势使他自己的脸只露出一个侧面，但是，尽管他举止僵硬，沉默无语，纹丝不动，人们还是能猜想出，他被一种强烈的狂热所攫住。背稍稍有些弓。左手，惟一可见的那一只手，离身体有相当的距离，拽着一块布料，某一件深颜色的衣服，它长长地拖在地毯上，可能是衬里绣着金丝的长斗篷。

这一巨大的身影把赤裸的肌肤遮住了一大部分，红色的斑点流淌在圆形的乳房上，长长地一道道地流下来，越流越细，越流分支越多，流到苍白的胸膛底部以及周围。其中的一道流到了腋窝下，沿着胳膊划出一条几乎笔直的细道道；另外几道则朝着腰身流下，在肚子的一侧、胯部、大腿的上部，画出一个更为偶然的、已经凝固的细流之网。三四条小细脉一直伸向了腹股沟的凹处，汇聚为一条蜿蜒曲折的道道，最后到达由张开的两腿构成的 V 形的尖端，消失在黑色的阴毛中。

瞧，现在，肌肤还没有被动过：黑色的阴毛和白色的肚腹，胯部柔美的曲线，窄窄的细腰，还有更高处，珍珠色的乳房，因急促的呼吸而一起一伏，而现在，呼吸的节奏更快了。男人，紧靠在她旁边，单膝跪地，身子俯得更厉害了。只有长着长长的鬈发的脑袋，还保留着某种运动的自

由，它动弹，挣扎；最后，姑娘的嘴巴张开了，抽搐起来，肌肤随之动了一下，血液又从紧绷而又柔软的皮肤上流了出来，眼膏涂得很精巧的黑眼睛变得异常的大，嘴巴张得更开了，脑袋猛烈地左右乱摇，最后一下后，更轻柔地向后仰去，一动不动地落到披散在法兰绒上的黑色秀发中。

在石头楼梯的高处，小小的门开着，射入一道黄色的但却强烈的光线，逆光中，勾勒出裹在长斗篷中的男人那阴暗的身影。他只剩下几级阶梯要登，马上就要到那道门槛了。

然后，整个布景是空的，巨大的大厅笼罩在紫色的阴影中，四周排列着一排排的石头柱子，不带栏杆的楼梯雄伟壮美，旋转着上升，随着它慢慢地升向暗处，它也变得越来越狭窄，越来越模糊，最后消失在高高的穹顶中。

在伤口的血已经凝固、鲜亮的血色变得昏暗的躯体旁，香炉中飘出缭绕的轻烟，在宁静的空气中画出复杂的旋涡：一开始，是一个向左倾斜的螺旋，随后渐渐上升，升到一定的高度，然后，返回到它出发点的轴线，甚至在右缘还超出一点点，接着重新朝另一方面飘去，然后再返回，这样，勾画出一条不规则的曲线，越来越淡弱，垂直地升向幕布的高处。

（1962年）

阿兰·罗伯－格里耶

为了一种新小说



理论有什么用

（1955 年和 1963 年）

我不是一个小说理论家。我只是，无疑，跟所有的小说家一样，无论是过去的还是现在的，被引导着对我写过的书，对我读到的书，对我准备写的书，作了某些批评性思考。绝大部分时间里，这些思考是受我自己的书在报刊上激起的某些反应——它们在我看来是惊人而又无理的——所启迪的。

我的小说在发表时，并没有受到一致的热烈欢迎，情况糟得不能再糟了。从我的第一部小说（《橡皮》）所陷入的谴责性的半沉默，到各大报刊对我第二部小说（《窥视者》）大量的强烈拒绝，其间没有什么进展；只是销售量除外，它明显增加了。当然，也有某些赞扬，东一点西一点，但它们有时候更令我迷失方向。最让我吃惊的，在指责中如同在表扬中，是几乎到处碰到一种对过去的伟大小说的不言明——或者甚至明确——的指涉，那些往日的伟大小说总是被当作范本，年轻作家似乎应该将目光牢牢地盯在那上面。

在杂志中，我常常发现更严肃的说法。但是，我总是无法满足于只是被那些从一开始起就鼓励我的那些专家们所承认、所欣赏、所研究；我相信自己是为“大众”而写的，我为自己被人当作一个“难读”的作家而痛苦。或许是因为我的修养有偏，对文学界和它们的习惯一点儿都不知晓，我的惊讶、我的不耐烦才变得尤其强烈。于是，我在一家发行量很大的政治文化报刊（《快报》）上，发表了一系列的短文章，阐述我某些在我看来明明白白的想法：比如说，小说形式应该进展才能保持生命力，卡夫卡笔下的主人公跟巴尔扎克式的人物只有很少的一点联系，社会主义现实主义或者萨特式的介入文学很难跟文学的主题实验相调和，同样也不能跟任何一种艺术的主题实验相调和。

这些文章的结果是我没有想到的。它们引起了轩然大波，但人们几乎众口一词地判定它们简单化，没道理。我始终受征服之渴望的推动，于是，我在《新法兰西评论》上发表了一篇篇幅稍长一点的论文，在文章中进一步发展我的基本观点，并挑起了对此观点的争论。可惜，其效果并没有更好一些；这一复发——被形容为“宣言”——使我戴上了理论家的冠冕，一种新的小说“流派”的理论家，而对这一流派，人们显然并不期望什么好东西，而且，人们急于把所有他们不知道如何归类的那些作家，全都胡乱地列在这一流派之中。“目光派”，“客体小说”，“午夜派”，称呼变动着；至于人们认定的我的意向，它们显得确实有些谵妄：把人赶出世界，把我特有的写作强加

给其他的作家，毁坏作品构成中的一切布局，等等。

我试图在一些新的文章中澄清事情，更清楚地说明那些曾经最最受到批评家们忽视，或者最最受到扭曲的因素。这一次，人们指责我自相矛盾，自我否定……就这样，我轮流受到我自己个人的研究和我的诽谤者们的推动，继续年复一年地、无规律地发表我对文学的反思。正是这一系列的东西，在今天汇集成了现在的这一本集子。

这些文章根本不构成一种小说理论，它们只是试图理清当代文学中某些依我看来是最根本的发展路线。如果说，在许多地方，我自觉地使用新小说这一术语，那也不是用来指一种流派，甚至也不是指一个确定的、由沿着同一方向工作的作家构成的团体；这里，它仅仅只是一种方便的称呼，用以包括所有那些寻找着能表达（或创造）人与世界之间新关系的新的小说形式的作家，包括所有那些决心虚构小说，也就是说虚构人的作家。这些作家，他们知道，对以往种种形式的系统重复，不仅仅是荒诞的和无用的，而且还可能变得有害：它让我们闭上眼睛不看我们在当今世界中的实际情况，从而妨碍我们构建明天的世界和人。

因今天的一个年轻作家“写得如同司汤达”而赞扬他，实际上是一种双重的不真诚。一方面，这一壮举可能没有任何精彩的东西，如同人们刚才看到的那样；另一方面，这是一件完全不可能的事：要写得跟司汤达一样，首

先就必须写在1830年。一个作家，即便他能成功地完成一部巧妙的仿作，巧妙得足以生产出司汤达在当时也会签上自己名字的章节，他还是根本无法拥有那种价值，即假如他是在查理九世时代撰写了这些同样的章节，到今天仍然拥有的他自己的价值。豪·路·博尔赫斯在《杜撰集》中就此话题展开的论述可不是一种悖论：一个字字复制《堂吉诃德》的二十世纪小说家写出来的，只会是一部跟塞万提斯所写的彻底不同的作品。

此外，在今天，恐怕没有任何人会去赞扬一个音乐家因为他作了贝多芬一样的曲子，一个画家画了德拉克鲁瓦那样的画，或者一个建筑师设计了一座哥特式的大教堂。幸运的是，许多小说家知道，在文学中也是如此，文学是活着的，小说自从存在以来就一直是新的。在最近的一百五十年中，当一切都在周围进展——甚至相当地快——时，小说写作怎么可能一成不变，静止凝固呢？福楼拜写了1860年的新小说，普鲁斯特写了1910年的新小说。作家应该骄傲地接受带上他自己的日期，要知道，没有在永恒中的杰作，只有在历史中的作品；作品只有当它们把往昔留在了身后并预告了未来时，才能留存下去。

然而，有一件批评家们难以忍受的事，那就是，艺术家们会作解释。当我在表达了这样明显的事实和别的什么之后，出版了我的第三部小说（《嫉妒》）时，我完全意识到了这一点。不仅作品不讨人喜欢，被当成是针对美文学

(belles－lettres) 的荒唐冒犯，而且，人们还另外证明，它发展到如此可恶的地步是如何的正常，因为它津津有味地品尝着预谋的结果：它的作者——哦，何等的丑闻啊！——竟然对他自己的职业还有观点要说。

这里，人们再次证实，十九世纪的神话保留着它全部的强力：伟大的小说家，“天才”，是一种无意识的、无责任的和致命的魔鬼，甚至稍稍有点愚蠢，从他的身上传出一些“信息”，只有读者才能来破译。所有威胁着要使作家的判断变得模糊的东西，多多少少被认为有利于他作品的产生。酗酒、苦难、吸毒、神秘的激情、疯狂，是如此充塞着艺术家们或多或少传奇化的生平传记，使得我们很自然地从中看到，他们忧郁的生存状况是那么的必要，看到创作与意识之间总是存在着的一种矛盾。

这一行为远不是一种真诚学习的结果，它反映了一种玄学。作家们似乎在不自觉中赋予了生命的这些章节，这些未经过商定的精彩段落，这些消失了的字词，揭示了某种将它们口授出来的高级力量的存在。小说家，比起本来意义上的创造者来，这时候更只是一个简单的斡旋人，位于普通的凡人和一种暗中的强力、一种超乎人类之上的上界、一种永恒的精神、一个神之间……

实际上，只要读一下例如卡夫卡的日记，或者福楼拜的书信，就足以立即明白到，早在往昔的伟大作品中，就有被创造性意识、被意愿、被严酷所掌握的重要部分。对每一个句子如同对整本的书，耐心的工作，讲究方法的结

构，深思熟虑的建筑，这一切在任何时代都要扮演其角色。在《伪币制造者》之后，在乔伊斯之后，在《恶心》之后，人们似乎越来越在走向一个虚构的时代，在这个时代中，写作的问题将得到小说家清醒的考虑，那时候，批评的关注不仅不会扼杀创造，反而将充当它的发动机。

我们早就看到，问题根本不是要建立一种理论，一种预制的模具，好在里头浇铸未来的作品。每一个小说家，每一部小说，都应该创造他特有的形式。没有任何配方可以代替这种连续的思考。作品只为它自己创造它自身的规律。写作的运动仍然应该常常引导着把这些规律带入危险，或者带入失败，使它们破裂。每一本新书远不是在遵守不变的形式，而倾向于构建它自己的运作规则，同时产生它们的解构。一旦作品完成，作家的批评性思考还将有助于他跟它保持距离，并立即以新的探索，提供一个新的出发点。

因此，寻求使理论观点和作品产生矛盾，并不是一件很有趣的事。它们之间可能存在的惟一关系，恰恰具有辨证的性质：一种又一致又相反的双重游戏。所以，如果人们在这一集子的文章中发现，从一篇文章到另一篇文章存在着什么发展变化的话，那也不是一件奇怪的事。当然，那并不是由过于漫不经心的——或者不怀好意的——读者们错误地指出的粗野的放弃，而是在一个不同层面上的重新继续，是重新考察，是同一个概念的第二张脸，或者，是一种补充，假如我们不能说它就是对某种阐释错误的一

种纯粹而又简单的提防的话。

此外，很显然，与作品比起来，概念留存得很短暂，没有任何东西能代替作品。一部只能做阐明某种规则——尽管它伴随有它的例外——的语法范本的小说，自然是没有什么用的：规则的陈述就已足够。在为作家呼吁智力上的创造权利时，在坚持他自身的探索意识为他自己提供的利益时，我们知道，这一探索尤其落实在写作的水平上，在决定的那一刻，一切都还不是很清楚。这样，在小说家谈论他梦想的文学而惹恼了批评家之后，当这些批评家问他道："请您给我们解释一下，您为什么要写这本书，它意味着什么，您打算做什么，您以如此的方式使用这个词并构建这个句子时，是出于什么样的意图？"这时，小说家会突然感到孤立无援。

在这样的问题面前，他会说，他的"智力"再也帮不了他的忙。他打算做的，只是这本书本身。这并不是说，他会永远对此满意；但是，在任何情况下，作品始终是他计划最好的和惟一可能的表达。假如他有能力给它提出一个更为简单的定义，或者用清晰的话语把他二三百页的书简化为某个信息，一个词一个词地解释其运作，一句话，给出它的理由，那么，他就感觉不到需要写这本书了。因为，艺术的功能决不是阐明事先就明了的一个真理——或者甚至一个疑问，而是为世界产生一些还不甚明了的疑问（也许，到最后，还有答案）。

小说家的整个批评意识，只是在选择方面，而不是在证实这些选择的方面才对他有用。他感到有必要使用某一种形式，拒绝某一个形容词，以某一种方式构建那个段落。他把全部的细心投入到缓慢的推敲中，寻找确切的字词，把它们安排在适当的位置上。但是，对这一必要性，他无法拿出任何的证明（除了有时候在事后）。他请求别人相信他，请求别人给他以信任。而当人们问他为什么写出了他的书时，他却只有一种回答："这是为了知道我为什么渴望把它写出来。"

至于说到小说要向何处去，显然没有任何人能说得清。很可能，有各种不同的道路继续为它彼此平行地存在着。然而，其中的一条似乎已经比其他各条更为清晰地描绘了出来。从福楼拜到卡夫卡，一种演变关系被强加给了人的精神，它呼唤着一种变化。曾经激励着这两位作家的这一描写的激情，正是人们在今天的新小说中发现的东西。在这一位的自然主义和另一位超感觉的梦幻谵妄之外，勾勒出了一种陌生体裁的现实主义写作的那些首要因素，现在，这样的一种写作正在诞生。我这本集子试图确定其某些轮廓的，正是这种新的现实主义。

未来小说的一条道路

（1956年）

乍一眼看去，似乎没有什么道理会想到，一种完全新的文学在某一天——比如说，现在——成为可能。三十多年以来，旨在使叙述从困境中走出的连续不断的众多尝试，至多只是导致产生了一些零零星星的作品。而——人们反复地对我们说——这些作品中，无论其价值如何，就其对读者的吸引力而言，却没有任何一部比得上资产阶级小说。在今天，惟一流行着的小说观，实际上还是巴尔扎克的小说观。

人们甚至可以毫不费力地追溯到拉法耶特夫人[1]。在那个时代，神圣的心理分析就已经构成了一切散文作品的基础：是心理分析在主宰着作品的构思、人物的描画、情节的展开。从那时候起，一部“好的”小说，始终停留为对在一个既定环境中的一种激情——或者激情之间的一种

---

[1] La Fayette（1634—1693）：法国女作家，代表作为小说《克莱芙王妃》。

冲突，或者激情的一种缺乏——的研究。我们绝大多数传统类型的当代小说家——就是说，那些恰恰博得了消费者赞赏的小说家，可以复制《克莱芙王妃》或《高老头》的长长段落，而丝毫不激起广大读者的怀疑，读者只会生吞活剥地接受他们的产品。这里，只需要改动某一个表达法，或者打碎某些结构，通过一个词、一个大胆的形象、一个精彩的句子，在这里或那里给每个人物以他们特殊的语调……所有人都承认，他们的写作手法已经延续了好几个世纪，但是，丝毫看不出这有什么不正常。

人们说，为什么对此大惊小怪呢？材料——法兰西语言——三百年以来只经历了细微的变化；如果说，社会在渐渐地改变，如果说，工业技术在取得了突飞猛进的进步，那么，我们的精神文明却还是原来的样子。在实践上，我们的生活依然遵循着同样的习惯，同样的禁忌，道德上、饮食上、宗教上、性生活上、卫生上、家庭生活上，等等，都是如此。最后，还有人类的“心”——众所周知——它是永恒的。一切都已说了，我们来得太晚了，等等，等等。

假如我们胆敢声称，这种新的文学，不仅从此是可能的，而且已经在诞生之中，它将代表——在它完成时——一种革命，一种比在往昔催生了浪漫主义或自然主义的那些革命还更为彻底的革命，那么，我们碰钉子的危险就将大大增加。

在诸如“现在，事物将改变！”的预料中，实在有着

可笑的东西。它们是怎么改变的？朝着什么改变呢？而且，尤其，为什么偏偏在现在改变？

然而，面对着当前的小说艺术，疲倦是如此的巨大——它被整个的批评界注意到并指出——以至于人们会错误地想象，如果没有某种根本性的变化，这一艺术还能存留很长时间。在许多人的头脑中，解决的办法很简单：这一变化是不可能的，小说艺术正在死亡。这一点并不确实。在几十年之后，历史将会告诉人们，人们目前注意到的这种种突变，到底是垂死的信号，还是新生的信号。

无论如何，都不应对这样一种震撼的困难抱什么幻想。困难是巨大的。现有的整个文学机制（从出版商，经过书商和批评家，一直到最最谦逊的读者），只能跟试图使人接受的陌生形式作斗争。对一种必要变化的观念作了最充分准备的那些人，最倾向于承认这一种探索的价值的那些人，也不由自主地成了一种传统的继承者。然而，一种新的形式，当它被人们无意识地依据已认可的形式来衡量时，却总会显得多多少少是对形式的一种取消。在我们最著名的一部百科全书中，我们可以读到关于勋伯格[①]的这样一个词条："无视任何规则的一些大胆作品的作者！"这个简短的评价出现在音乐栏目下，显然是由一个专家撰写的。

① Arnold Schönberg（1874—1951）：奥地利作曲家。

结结巴巴的新生儿总将被当作一个魔鬼，甚至在那些偏爱经验的人看来也是如此。这里头有好奇，有兴趣，有对未来的保留。在真心的赞扬中，大多数将会针对往昔时代的遗迹，针对作品还没有挣脱的、并绝望地把它向后拽的所有那些束缚。

因为，如果说，过去的标准能用来衡量现在，那么，它们同样能用来构建现在。作家本身，尽管他有独立的意愿，却置身于一种精神文明中，一种文学环境中，而它们只能是过去的文明和文学。他无法一朝一夕就摆脱他所依赖的这一传统。甚至有时候，他最想与之斗争的那些因素，似乎会在他自己的作品中得到前所未有的精彩发挥，而本来，他原以为已经给了它们致命的一击；当然，人们将会松一口气，前去祝贺他如此热情地栽培了它们。

因此，小说专家（小说家或批评家，或过分热心的读者）无疑反倒是感觉最难从困境中挣脱出来的人。

甚至连最没有定见的观察家，都不能以自由的眼光看他身边的世界。我们要立即明确一点，这里，并没有对客观性的天真关注，即遭到心灵（主观的心灵）分析家们耻笑的那种客观性。通常意义上的客观性——目光的彻底无个性——显而易见是一种幻象。但是，自由至少应该是可能的，然而不幸，它并非如此。每时每刻，文化的边缘（心理学、道德、形而上学，等等）前来加到事物的头上，为它们带来一种不那么陌生的、更可理解、更令人安心的

面貌。有时候，这一掩饰是那么的彻底：一个举动从我们的头脑中被抹却，而代之以可能会导致举动诞生的假设的激情，我们会记得，一片风景很“肃穆”或很“宁静”，却不能说出它的任何一个线条，任何一个基本因素。我们甚至会立即想到：“这是文学”，我们并不试图反叛。我们习惯于这一文学（它已经变成了一个贬义词）起着五颜六色的窗玻璃前一道栅栏的作用，把我们的感觉场分解为一个个小小的可同化的方格。

假如有什么东西要抵抗这一适应系统，假如世界的一个因素在解释的栅栏上没有找到任何位子，而把窗玻璃砸破，那我们可以派用场的还有方便的一手，即荒诞的范畴，它可以把这一讨厌的残留物消化掉。

然而，世界既不是有意义的，也不是荒诞的。它存在着，仅此而已。而这，这正是它最值得注意的地方。突然，这一显然性以一种我们无法抗拒的力量袭击了我们。一眨眼间，整个美丽的建筑崩溃了：我们意外地睁大眼睛，再一次感到这一固执的、我们假装已经战胜了的现实的打击。在我们的周围，事物无视我们那些泛灵的或日常的形容词的围捕，存在于此。它们的表面清晰而又平滑，完整无损，不带骗人的光彩，也不透明。我们整个的文学还没有成功地切入它们最细小的角落，削弱它们最细微的曲线。

无数改编成电影充塞着我们的银幕的小说，为我们提

供了机会，重新经历这一好奇的体验。电影，同样作为心理学和自然主义传统的一个继承者，它的目的，十有八九只是把一个叙述转化为形象：它只是苛求通过某些选好的场景作代言，把原先通过词句从容传达给读者的意义提供给观众。但是，拍成电影的故事，带着一种我们在相应的书写文本中，即在小说或电影脚本中无法找到的力量，时时刻刻把我们从我们舒服的内心中拉出来，拉向这一呈现的世界。

每一个人都可以发现这一完成了的变化的性质。在小说原作中，作为情节支撑物的物体和动作彻底地消失了，而让位于它们的惟一意义：无人占据的椅子不再是别的，而只是一种缺席或者一种等待，放在肩膀上的手，只是同情的标志，窗户上的栅栏条只表示外出的不可能……而现在，人们看见了椅子、手的移动、栅栏的形状。它们的意义是毋庸置疑的，但是，这意义已不能独占我们的注意力，它只是额外的条件；甚至是多余的，因为，能触动我们的，能留在我们记忆中的，能成为基本因素而不至于减弱为模糊的定义的，正是动作本身，是物体，是移动和轮廓，形象突然间一下子（无意中）为它们恢复了它们的现实。

有一点似乎很奇怪，原始现实的这些片段，由拍成电影的故事不由自主地提供给我们后，竟能如此地打动我们，而在日常生活中，同样的场景却不足以使我们从盲目中走出来。确实，事情的发生就仿佛摄影技术的规范（二维空间、黑白色、取景、各镜头之间不同的焦距）促使我

们从固有的程式中解放出来那样。这一复制的世界稍稍不太寻常的面貌，同时还给我们揭示了在我们周围世界的不寻常的性质：它也一样，它的不寻常在于它拒绝屈从于我们的理解习惯和我们的命令。

我们必须尝试着构筑一个更坚实、更直观的世界，来代替充满“意义”（心理学的、社会的、功能上的）的这一宇宙。首先，让物体和动作以它们的在场来起作用，随后，让这种在场继续凌驾于所有解释性理论之上，尽管这理论试图把它们囊括在任何一个参照体系之中，不论是情感上的、社会学上的、弗洛伊德主义的、形而上学的，还是任何别的体系。

在未来的小说建筑中，动作和物体在成为某种东西之前，都将在那里；之后，它们还将在那里，坚实，不变，永远在场，仿佛嘲笑着它们的特有意义，这意义无谓地试图把它们的作用减弱为相当于不确定的器皿，相当于临时的和不体面的材料，只有更高的人类真理才能赋予——以深思熟虑的方式——它们以形式，人类真理在其中表达之后，便立即把这一碍事的助手抛弃到遗忘中，到黑暗中。

相反，从此后，物体将渐渐地丢失它们的不稳定和它们的秘密，将放弃它们的假神秘，放弃被一个随笔作家[1]

[1] 据最早发表在《新法兰西杂志》1956 年 7 月号的版本，这个随笔作家是罗兰·巴尔特。

称之为“事物的浪漫之心”的那种可疑的内在性。事物将不再是主人公模糊心灵的模糊反映，他内心折磨的形象，他欲望的影子。或者不如说，假如事物依然还要在一时间里被用作人类激情的支点，那也将只是暂时的，它们将只在表面上接受意义的暴政——仿佛是在嘲笑似的——以便更好地显示，它们对人陌生到了什么程度。

至于小说的人物，他们本身可能富有多种解释的可能性；他们可能，依他们每个人的不同侧重，导致所有形式的注释，心理学上、精神分析学上、宗教的或政治的。人们将很快发现，他们对这些所谓的丰富性显得十分冷漠。传统小说的人物，总是被作者提出的那些解释所刺激，所困惑，所毁灭，不断地被抛弃到一个非物质的和不稳定的别处，总是越来越遥远，总是越来越模糊，而未来小说的人物则相反，他们将留在那里。倒是种种的注释将留在别处；面对着人物的无可否认的在场，种种的注释反将显得无用、多余，甚至不诚实。

侦探戏剧的物证，很不合常情地为我们提供了这一情景的一个相当确切的形象。由侦探搜集的线索——丢弃在犯罪现场的物体，凝固在一张照片上的动作，被证人听到的一句话——一开始似乎总在召唤着一种解释，似乎只依据它们的使命存在于一个超越了它们的事件中。这一下，理论已经开始拼凑起来了：预审法官试图在事物之间建立一种合逻辑的必然联系；人们以为一切都将在一大团平庸

的因果关系、意愿与偶遇关系中得到解决……

但是，故事以令人担忧的方式开始进展：证人们自相矛盾，被告提出了一连串的不在场证明，人们想都没想到的新线索不断涌现……我们总是需要回到已知的迹象上来：一件家具的确切位置，一种痕迹的形状和出现频率，写在一纸信件中的字词。人们越来越感到，这里头没有任何别的真的东西。它们可能掩盖着一个奥秘，或者暴露出它来，这些愚弄着整体的线索只有一个严肃的、显然的品质，那就是存在于此。

我们周围的世界也是如此。人们以为给它派定一个意义就算了事了，而尤其是小说的艺术，似乎生来就是为实现这一使命的。但，这只是虚幻的简单化；世界在此远没有显得更为清楚，更为接近，它只是渐渐地失去了整个的生命。既然它的现实首先寄寓在它的存在中，现在的问题，便是建筑一种能说明这一点的文学。

假如，在我们与宇宙所维系的关系中，某些东西实际上还没有起变化——甚至以一种彻底的方式，或许还是确定的方式——那么，这一切或许会显得很抽象，很虚幻。由此，我们隐约地看到了对那个充满讥讽的问题“为什么现在?”的回答。确实，在今天，有一种新的因素，把我们跟巴尔扎克，跟纪德，跟拉法耶特夫人彻底分离开来：这就是抛弃关于“深刻”的古老神话。

我们知道，整个的小说般的文学就是建立在这些神话

之上，仅仅以它们为基础。作家的传统使命，就在于在自然中挖掘，深化它，以求达到越来越隐秘的层次，最终发掘出一种令人不安的秘密的什么残片来。下到人类激情的深渊中，他朝表面很宁静的世界（平面上的世界）发出胜利的信息，描绘他已经亲手触摸到的奥秘。而这时候，读者感受到的神圣眩晕，非但不能在他心中催生出忧虑或恶心，反而认定了他对世界的支配能力。当然，这里头有深渊，但是，全靠着勇敢的洞窟学家，人们能探测到它的底部。

毫不奇怪，在这样的条件下，最佳意义上的文学现象可以寄寓在这个无所不包的、独一无二的形容词上，它试图集中事物所有的内在品质，整个的隐藏心灵。这个词的功能像一个陷阱，作家把宇宙关闭在其中，以便再拿出来给社会。

已完成的革命是重大的：我们不仅不再把世界当作我们的财富、当作我们依照我们的需要来描绘并能被驯服的私有财产，而且，我们不再相信这一深度了。而当人的种种本质主义的观念走向崩溃时，“社会条件”的概念从此代替了“自然本性”的概念，事物的表面对我们来说不再是它们内心——通向形而上学的所有“彼界”的感情——的面具。

由此，整个的文学语言都应该改变，它也已经在改变。我们日复一日地证实，最具有意识的人越来越厌恶那个具有本能的、类比的或咒语性质的词。与此同时，表示

视觉的、描述性的形容词，满足于衡量、定位、限定、定义的形容词，也许能为一种新的小说艺术指出一条艰难的道路。

关于某些过时的定义

（1957年）

传统批评有它的一套词汇。尽管它常常禁止自己对文学作系统性的评判（相反，它总是声称，依据“自然的”批评：理智、情感等等，会自由地喜爱这一部或那一部作品），我们只要稍稍认真地阅读一下它的分析，就足以看到，立即会出现一系列的关键词，充分地暴露出一个体系。

但是，我们是那么习惯于听人说起“人物”、“氛围”、“形式”、“内容”、“信息”、“真正小说家”的“叙述者才华”，以至于我们需要付出一种努力，才能摆脱这张蜘蛛网，从而明白到，它代表了一种关于小说的概念（现成的概念，每个人不经争论就接受，因而，可以说是死的概念），而根本不是人们想让我们相信的那种所谓的小说的“本质”。

也许，更为危险的，是那些通常被用来形容脱离了通行规则的作品的术语。例如“先锋”一词，尽管表面看来不偏不倚，却常常被用来摆脱——如同耸一耸肩膀——任

何威胁着要给消费文学带来内疚感受的作品。一旦一个作家拒绝陈旧的模式，试图铸就他自己特有的写作，他就会立即看到被贴上了“先锋”的标签。

原则上，这仅仅意味着，他稍稍走在了他的时代的前头，而这种写作到明天将会被队伍中的多数人采用。但是，实际上，读者在一个眼色的提醒下，会立即想到某些毛发蓬乱的年轻人，他们似笑非笑地走去，把炸药安置在学士院院士的宝座底下，其惟一的目的，无非是引起轰动，或者让市民们大吃一惊。“他们想锯断我们正坐在上面的树枝”，十分严肃的亨利·克卢阿尔[1]毫无恶意地写道。

然而，这一根树枝实际上已经自行枯死，而且仅仅只是在时间的作用下枯死；如果它正在腐烂，那可不是我们的错。所有那些绝望地抓住那根树枝的人，只要抬起头来，哪怕仅仅一次，看一眼树梢，就足以证实，一些新的枝条，绿色的，生机勃勃的，充满活力的，很久以来早已长大了。《尤利西斯》和《城堡》已经超过三十年了。《喧哗与骚动》的法文本的出版也已经有二十多年了。许多其他作品随之而来。我们那些好心的批评家，为了表示对此视而不见，每一次都要说上几个他们的充满魔力的词：“先锋”，“实验”，“反小说”……就是说：“让我们闭上眼睛，回到法兰西传统的神圣价值上来”。

---

① Henri Clouard：法国评论家，生于1885年。

关于某些过时的定义

人物

"人物"这个词，人们已经对我们说得够多了！可惜的是，这一点似乎并没有个完。五十年的病，它死亡的证明单已经由那些最严肃的随笔作家写了多次，但是，还没有任何东西，能成功地使它从十九世纪把它放上去的基座上掉下来。它现在是一个木乃伊，但它始终以同样的威严——尽管是假冒的——统治着受到传统批评尊敬的价值观念。它甚至根据这一点来承认所谓"真正的"小说家："他创造人物"……

为了证明这一观点的合理，人们使用习惯上的推理：巴尔扎克为我们留下了高老头，陀思妥也夫斯基创造了卡拉玛卓夫兄弟，那么，写小说就只有这样去做了：为我们的文学史所建立的人物肖像画廊增加一些现代的形象。

一个人物，所有人都知道这个词意味着什么。那不是任意的一个他，无名而又透明，由动词所表达的动作的简单主体。一个人物应该有一个特有的名称，如果可能的话，有一个双重的名称：有姓又有名。他应该有父母亲属，一种继承性。他应该有一个职业。假如他还有财产，那只会更好。最后，他还应该拥有一种"性格"，一张反映出性格的脸，一段塑造了前者和后者的过去。他的性格决定了他的行为，使他在每一个事件中依照确定的方式行动。他的性格允许读者来判断他，爱他，或者恨他。全靠

这一性格，有一天，他将把自己的姓名留给一种人物典型，人们可以说，他等待着对这一命名的批准。

因为，人物必须一方面是惟一的，另一方面又上升到一种类型的高度。他应该有足够的个性，以至于无人能代替，同时又要有足够的共性，以便变得普遍。这样，要想稍微变个花样，要想给自己某种自由的感觉，人们就可以选择一个似乎能违反那么一条规则的主人公：一个捡来的孩子，一个浪荡儿，一个疯子，一个被不确切的性格安排得到处闹出小小意外来的人……然而，在这一条道路上，人们将不会过分地夸张：这是一条堕落之路，一条笔直地通向现代小说的道路。

当代的伟大作品中，实际上没有一部能在这一点上符合批评的标准。有多少读者能记得《恶心》或《局外人》中叙述者的名字？那里头有人物典型吗？把这些作品当作是对性格的研究，难道不是最糟糕的荒诞吗？还有《漫漫长夜的旅行》，它描绘了一个人物了吗？此外，这三部小说都以第一人称写成，人们会以为，那是一种偶然吗？贝克特在同一个故事的进程中，改变他的人物的名字和形态。福克纳故意给两个不同的人物安上相同的名字。至于《城堡》中的 K.，他仅仅满足于一个大写字母，他什么都不拥有，他没有家庭，没有容貌；也许，他甚至根本不是什么土地丈量员。

人们可以举出更多的例子。实际上，传统意义上的人物创造者们，已经只能为我们提供一些连他们自己都不再

相信了的傀儡。写人物的小说彻底地属于过去，它是一个时代的特征：标志着个体达到顶峰的时代。

这或许不是一种进步，但是，有一点很明确，当今的时代更可以说是登记号的时代。对我们来说，世界的命运不再同化为某些人、某些家庭的荣盛或衰落。世界本身不再是那种私有财产，能被继承，能转化为金钱，不再是那样的一种战利品，不是靠了解，而是靠征服来获得。拥有一个姓名，这在巴尔扎克式的资产阶级时代中无疑很重要。一种性格，这很重要，尤其是因为，它更是一种短兵相接的武器，一种成功的希望，一种统治的操练。在一个个性既代表着研究的方法，又代表着研究的终结的世界中，拥有一个容貌，确实是某种重要的东西。

今天，我们的世界已经不那么自信了，或许还更自谦了，因为它拒绝了个人的万能强力，但同时也更有野心了，因为它眺望着彼界。对“人类”的专一崇拜让位于一种更宽泛的、更非人类中心论的意识。小说显得在动摇，失去了它往日里最好的支撑——人物。假如它不能够重新恢复，那是因为，它的生命与一个目前已经进化了的社会的命运紧紧相连。相反，假如它成功了，一条新的道路将展现在它面前，它有可能走向新的发现。

故事

一部小说，对大多数的爱好者——还有批评家——来

说，首先是一个“故事”。一个真正的小说家，是那个善于“讲述一个故事”的人。把他从作品的开头一直带着结尾的讲故事的幸福，同化为了他的作家天赋。虚构发明一些扣人心弦的、揪人心肺的、一波三折的突变情节，既构成了他的喜悦，又是对他才华的证明。

因此，批评一部小说，常常会走向对其情节的或多或少的转述，这要依据文章得写六栏还是两栏，人们还会在最主要的段落上展开：那正是情节的关键和结局。对作品的判断，尤其将取决于对情节合理与否，对它的发展进程，对它的平衡程度，对它在喘着大气的读者心中可能引起的期待与意外的一种评价。叙述中的一个漏洞，安排得不妥的一段插曲，阅读兴趣的一次中断，情节的一次原地踏步，都将是作品的重大失误；而生动与圆满却是作品的最高的标准。

而文字，将从来不成为问题。人们惟独称赞小说家的地方，在于他用正确的语言，以令人愉悦、色彩多变、唤起联想的方式来表达……由此，写作只能是一种方法，一种方式；小说的根本，它存在的理由，它内在的东西，将仅仅只是它所讲述的故事。

然而，从一些严肃的人们（那些认为文学不应该是一种简单的消遣娱乐的人），到那些伤感的、侦探破案或异国情调的最糟糕蠢话的爱好者们，所有人都习惯于苛求故事要有一种特殊的品质。它仅仅好玩或者奇特或者吸引人都还不够；为了获得它人类真理的分量，它必须还能成功

地使读者信服，它给他们讲述的种种历险确实是发生在了真实的人物身上，而小说家只局限于转达、报告他作为证人的事件。于是，一种约定俗成的法则建立在了读者和作者之间：后者将装作相信他所讲述的，而前者将忘记一切都是虚构的，将装得是在面对着一份资料，一段传记，一种亲历的故事。讲好故事，便是把他在预先制作的草稿中、人们都习惯的东西，就是说，把他们在现实生活中的既成概念，全都集中到一起。

这样，尽管有意外的情境，有突发事件，有偶然的节外生枝，故事的叙述必须没有阻碍地通畅顺流，仿佛自动流淌，带着那种不可抗拒的冲劲，把种种的黏着物全都一下子带走。如若有最细微的犹疑，最微小的奇异（例如，两种因素互相矛盾或者互相不合），小说的涌流便停止带动读者，他就会突然问自己，人们是不是没有在跟他“讲故事”，他就会威胁着回到真实的证明那里去，至少，对那些东西，他不会提出事物的真实性问题。他简直不是在消遣娱乐，而是在消除疑虑。

最后，假如小说家想要幻觉变得完整，他就将总要比他所说的知道得更多；“生活片段”的定义，很好地显示了人们为他假设的知识面，显示了人们想象中的他对过去已发生的和未来将发生的事情的了解。在他描绘的时间段内部，他应该给人这样的印象，他在这里提供的只是主要的一段，假如读者还需要的话，他完全能够讲述得更多。以现实为写照的小说材料，应该是取之不竭的。

故事应该是相似的，自发的，没有界限的，总之，应该是自然的。不幸的是，尽管我们能够承认，在人与世界的关系中，还有某种“自然的”东西，事实却表明，如同任何的艺术形式那样，写作正好是一种干预。赋予小说家以力量的，恰恰在于他能虚构，他能自由自在地虚构，不要任何的摹本。现代叙述在这一点上是引人注目的：它有意地肯定这一特征，甚至于达到了这样的程度，使得虚构和想象在迫不得已时成为了作品的主体。

无疑，这样的一种演变，只是构成了人与他生活其中的世界之间关系的普遍变化的一个面貌。叙述，正如我们的学院派批评家们——在他们身后，则跟着许多读者——所设想的那样，再现了一种秩序。这一秩序，人们确实可以形容为是自然的，它跟整整一个理性主义的、有组织的体系联系在一起，该体系的繁荣正好与资产阶级夺取政权相吻合。在十九世纪这一前半期中，人们看到了一种叙述形式发展到了顶峰，它以《人间喜剧》为标志，人们明白，它在很大程度上像是小说的一个失去的天堂，在这一时期，某些重要的确信已经有了：尤其是对事物的一种公正而又普遍的逻辑的信任。

叙述的所有技术因素——简单过去时[①] 和第三人称的系统化使用，无条件地采用编年时间顺序，线形发展的

---

① passé simple：法语中叙述文体常用的一种时态，表示动作在过去发生，一般并不与现在发生关系。

情节，激情的规则曲线，每一插曲的张力引向一种结局，等等，一切的目的全在推出一个稳定的、和谐的、延续的、单义的、可完全破译的宇宙的形象。由于世界的可理解性并没有被质疑，讲述并不提出问题。小说写作可以是天真无辜的。

但是，突然，从福楼拜起，一切开始动摇了。一百年之后，整个体系只剩下了一个回忆；人们竭力想把小说束缚在其中的，正是这一回忆，正是这一死去的回忆。然而，关于这一点，只要读一读我们这一世纪初期的伟大小说，就足以证实，如果说，情节的瓦解只是在近几年才明显起来，它却早已经有很长时间不再作为叙述的骨架了。毫无疑问，对插曲故事的苛求早就不那么严格了，对普鲁斯特不如对福楼拜严格，对福克纳不如对普鲁斯特，对贝克特不如对福克纳……从此，就是别的问题了。讲述实实在在地成为了不可能。

然而，要是说，在现代小说中什么都不再发生的话，那就错了。同样，也不应该以传统人物的消失为借口，得出人不在场的结论，不应该把对叙述新结构的探寻，同化为一种对任何事件、任何激情、任何历险的单纯的取消。普鲁斯特和福克纳的作品实际上是充满着故事的；但是，在普鲁斯特的小说中，一个个的故事分解了，而借助于时间上的一种精神建筑，又重新构建；而在福克纳的小说中，主题的展开以及它们的多种结合打乱了整个的编年时间顺序，以至于常常显得在重新挖掘、逐步地将叙述刚刚

揭示出来的又重新淹没。而在贝克特那里，事件并不缺少，但是它们在不停地互相争辩，互相质疑，互相毁灭，甚至于同一个句子可以包含着一种确认，以及对它的立即否定。总之，缺少的并不是故事插曲，而仅仅是它确定的特性、它的安稳、它的天真。

假如能允许我在列举了这些著名的先驱者之后，也引用一下我自己的作品的话，我将提醒人们注意，《橡皮》或《窥视者》两者都包含着一种情节线索，一种“动作”，不仅极其容易辨认，而且还富有通常被认为极具戏剧性的因素。如果说，在一开始，它们似乎还没有被一些读者抓住，难道不就是因为，在这里，写作的运动比激情的运动或罪孽的运动更为重要吗？但是，我毫不费力地想象，在几十年之后——或许还要更早一些，当这一写作被吸收后成为了经典写法，变得不引人注意时，当年轻的小说家显而易见地需要干别的事时，那时候，批评会再一次发现，在它们的作品中什么都没有发生，会指责他们缺乏想象，会给他们展示出我们现在写的小说，他们会说：“瞧瞧，在五十年代时，人们是多么善于虚构故事啊！”

介入

既然，为消遣而讲述是毫无价值的，为使人相信而讲述已经变得可疑，小说家便想到发现另一条道路：为教育而讲述。小说家听腻了由屁股坐定的人们充满优越感的宣

告："我不再读小说了，我过了年龄，那是给女人们（她们没有事情可做）写的，我更喜欢现实……"还有其他的蠢话，他将不得已而选择说教性文学。在那里，他至少还有希望找到好处：现实太令人难堪了，太模棱两可了，以至于每一个人并不一定能从中吸取教益。当问题涉及到要证明某种东西时（无论是证实没有了上帝的人的悲惨，还是揭示女人的内心，甚或是催生阶级意识），虚构的故事应该拥有它的权利：它将是如此的更有说服力！

不幸的是，它说服不了任何人；当小说成了问题的时候，它可能会使心理学、社会主义道德、宗教都失去威信。对这些学科感兴趣的人将会去读随笔，那更为确实。文学再一次被抛弃到无意义的范畴中。主题小说甚至会迅速地变成一种被众人羞辱的体裁……而在好几年前，人们还在左派中看到它穿着"介人"的新衣服重新诞生；同样，在东欧，还有带着更为天真色彩的"社会主义现实主义"。

当然，在一种艺术复兴与一种政治经济革命之间，设想一种可能的衔接，这样的想法来到人们的脑子中是最自然不过了的。它从情感的角度看去十分诱惑人，而且，似乎还能在最显然的逻辑中找到支持。然而，由这样的一种协同所提出的问题，是严重的，困难的，紧急的，但或许是无法解决的。

一开始，关系显得很简单。一方面，在我们看来，各民族历史中延续发展着的艺术形式，似乎是跟这种或那种

社会类型，跟某个阶级的统治，跟一种压迫的行使或一种自由的繁荣联系在一起的。例如，在法国，在文学领域，人们不无来由地看到，在拉辛的悲剧与一种宫廷贵族阶级的兴盛之间，在巴尔扎克的小说与资产阶级的胜利之间，等等，有着一种密切的关系。

而在另一方面，甚至在我们的保守派中，人们都很愿意承认，当代的大艺术家们，无论是作家还是画家，常常属于（或者，在他们创造出杰作的时候曾属于）那些激进的党派，人们听任别人构建这样的理想模式：艺术与革命手拉手地共同前进，为着共同的事业而奋斗，经受同样的考验，经历同样的危险，渐渐地取得同样的成就，最后走向同样的高峰。

可惜的是，一旦人们进入实践，事情就变样了。今天，人们至少可以说，问题的条件并不是如此的简单。每个人都清楚，五十多年来，戏剧和正剧已经搅乱了，并且现在依然在搅乱着所有那些企图，实现爱情与理性之间美妙结合的企图。我们怎么能够忘记那些连续不断的屈从与放弃，那些引起巨大轰动的冲突，那些驱逐、入狱、自杀？我们怎么能不看到，在革命取得了成功的那些国家中绘画成为了什么，就来提到它？面对着最狂热的革命者对在我们看来属于当代艺术因素的随意指责，对他们所扣的“堕落”、“无动机”、“形式主义”的帽子，我们怎么可能嗤笑不已呢？我们怎么能不担心，有朝一日，连我们自己都可能成为这同一张罗网的俘虏？

我们要立即说，要指责那些坏头头、官僚主义作风、斯大林的反文化、法国共产党的蠢行，那实在是太容易了。我们凭着经验得知，要在随便哪一个政治家面前，在随便哪一种激进主义的队伍内部，为艺术的事业辩护，同样是很微妙的。让我们直截了当地承认：社会主义革命并不信任革命的艺术，更有甚之，这显然并不就是它的错。

确实，从革命的观点来看，一切都应该直接促进最后目标的实现：无产阶级的解放……一切，包括文学、绘画，等等。但是，对艺术家来说正相反，尽管他有着最坚定的政治信念，尽管他甚至有着积极分子的善良愿望，艺术不能简化为一种工具，使用于一个超越了其范畴的事业，哪怕这是一个最正义的事业，最令人振奋的事业；艺术家不把任何东西放在他工作之上，他很快就发现，他只能为了乌有而创造；外界最微小的指令都使他瘫痪，对说教的最细小的关注，或者仅仅对意义的最细小的关注，对于他都是一种无法忍受的为难；不管他跟从什么党派，也不管他追随什么样的思想意识，在创作的瞬间，他只能回到艺术的问题上来。

然而，即便在艺术与社会经历过可比较的繁荣之后，遭遇了平行的危机时刻，他们所提出的——各自提出的——问题，显然仍然不能以相同的方式去解决。当然，今后，社会学家们或许将会在解决办法中发现新的共同点。但是，对我们来说，无论如何，我们必须老老实实地、明明白白地承认，斗争不是同一个；今天也好，任何时候也

好，在两种观点之间，总是存在着一种直接的敌对。艺术要不就什么都不是，而在这种情况下，绘画、文学、雕塑、音乐，都将服务于革命事业；它们将不是别的，只是斗争的工具，好比摩托化的武装、劳动器具、农用拖拉机一样；有用的将只是它们直接的和当前的效能。

要不，艺术将继续作为艺术而存在；而在这种情况下，至少对艺术家而言，艺术依然还是世界上最重要的东西。这时，面对着政治行动，它将始终显得无用，似乎处于隐退中，甚至有些反动。然而，我们知道，在各民族的历史中，只有它，只有这种几乎无动机的艺术，也许能在工人工会和街垒战斗的旁边，找到自己的位置。

在此期间，要以这一慷慨但却有些乌托邦的方式，来谈论一部小说，一幅绘画，或者一尊雕塑，仿佛它们在日常行动中，能有一次罢工、一次反抗那样的分量，或者像一个牺牲者控诉刽子手的叫声，这样做的话，到最后，损害的不仅是艺术，而且还有革命。在最近的几年中，以社会主义现实主义的名义犯下的如此的混淆错误，实在是太多了。在那些自称社会主义现实主义的作品中，艺术性的彻底缺乏决不是偶然的结果：正是这样一种定义本身，即一部作品创造出来是为了表达一种社会的、政治的、经济的、道德的，或其他的内容，正是这种定义构成了谎言。

现在，我们应该一劳永逸地不再对无动机艺术作严厉的指责，不再把“为艺术而艺术”当作最可怕的恶来害怕，永远地放弃那一整套恐怖主义的工具，当我们谈起别

的东西而不是阶级斗争或反殖民主义战争时，不再对我们挥舞这根大棒。

然而，在这一所谓“社会主义现实主义”的苏维埃理论中，并非一切都是先天就该受到谴责的。比如说，在文学中，我们难道不是要采取针锋相对的行动，反对假哲学的一种积累吗？这种假哲学到最后甚至会侵入到一切中，从诗歌一直到小说。社会主义现实主义对立于形而上学的寓意，不仅反对这一寓意所设想的抽象的落后世界，而且反对没有对象的词语谵妄，或激情的伤感主义浪潮，它能够有一种神圣的影响。

在这里，虚假的意识形态和神话已经不再流行了。文学展现的仅仅只是人的环境以及人与之搏斗的世界的环境。在资产阶级社会的世俗“价值”消失的同时，对我们可见世界的任何精神“彼界”魔法的、宗教的或哲学的求助也消失了。绝望与荒诞的主题——变得很时髦——被看成是过于容易的不在场证明。因此，伊里亚·爱伦堡在战后大胆地写道：“忧虑是一种资产阶级的毛病。我们，我们要做的是重建。”

在这样的原则面前，人们有理由相信，人和事物将被清洗掉他们系统的浪漫主义，而达到卢卡契所向往的那种状态，最后仅仅成为他们本来的样子。现实将不再不停地位于他处，而就在此处和现在，毫无任何的暧昧。世界不再在一个隐藏的意义中找到它的证明，不管它是什么样的

意义，世界的存在将只体现在它具体的、坚实的、物质的在场中；在我们所见的一切（我们凭借我们的感官所发现的一切）之外，从此再也没有任何东西。

现在，让我们来看一看结果。社会主义现实主义给我们提供了什么？显而易见，这一次，好的就是好的样子，恶的就是恶的样子。但是，确切地说来，他们放在其中的显然性，跟我们在世界上所观察到的，没有任何的关系。假如，人们为摆脱表面与本质的两重性而落入到一种善恶二元论中，那么，这里又有什么进步可言呢？

还有更为严重的呢。在一些不那么天真的叙述中，当人们发现，自己面对着的是很真实的人，处于一个复杂的、配得上一种感性存在的世界之中，这时候，人们会很快发现，这一世界和这些人是为了一种阐释而构建出来的。另外，他们的作者也并不隐藏自己：首先，他要以尽可能精确的笔法，为他们阐明历史的、经济的、社会的、政治的行为。

然而，从文学的观点来看，经济学上的真理，马克思主义关于剩余价值和剥削的理论，同样也是落后的世界。假如进步主义小说只是因为对可见世界作了事务性的解释——预先准备的、得到证明的、得到承认的解释，才拥有现实的话，那么，人们就看不明白，它们的发现功能或虚构功能又会是什么；尤其因为，那只是又一次拒绝的一种新方式，拒绝给予世界以它最确切的品质：它就在那里的简单事实。一种解释，无论是什么样的解释，都只能是过

于直接地面对事物的存在。一种关于其社会功能的理论，假如它支配着事物的描绘的话，只能模糊它们的线条，篡改它们，跟以前心理学的和伦理学的种种理论，或者跟强调寓意的象征主义完全一样。

这便解释了，社会主义现实主义不需要对小说形式作任何的研究，它极度怀疑艺术技巧上的任何革新，对它来说最合适的——人们每天都能看到——是最“资产阶级的”表达。

但是，从某一时期以来，在俄罗斯和那些人民共和国中，人们感觉到了不适应。负责的人们正在明白，他们走错了道路，对小说结构和小说语言进行的所谓“实验性的”研究，尽管表面怪异，甚至一开始只有专家们才津津乐道，或许并不像革命的党所以为的那样无用。

那么，介人文学还剩下了什么？萨特看到了这种说教性文学的危险，鼓吹一种道德文学，它只是声称，要通过提出我们时代的种种问题，来唤醒政治意识，但由于它赋予读者以自由，它或许会脱离宣传精神。经验证实，这依然是一种乌托邦：一旦人们关注于表达出某种东西（某种艺术之外的东西）的意义，文学就开始后退，开始消失。

让我们为介入的定义赋予它可能有的惟一意义吧。对于作家，介入不是一种政治上的性质，它是对他自己语言的当今种种问题的彻底意识，是对它们极度重要性的坚信，是从内部解决它们的愿望。对他来说，这是继续做一个艺术家的惟一机会，同样，无疑，这也是通过晦涩而又

遥远的道路，有朝一日服务于某种东西——或许就是革命——的惟一机会。

形式与内容

有一件事情可能令社会主义现实主义的拥护者们难堪，那就是他们的论据、他们的词汇、他们的价值观，与最顽固的资产阶级批评家们有着惊人的彻底相像。比如说，把一部小说的“形式”与它的“内容”分割开来，就是说，把文字写作（字词及其次序排列的选择，语法时态和人称的使用，叙述的结构，等等）跟它力图支撑的故事情节（事件，人物的行为，这些行为的动机，其中显示的伦理学）对立起来。

在西方的经典文学和东欧国家的经典文学之间，只有教训有区别。而且，这种区别还并不像那里的人们各自宣称的那样大。人们讲述的故事毕竟仍然是（按照他们的共同观念）种种事情之中重要的一种；好的小说家是虚构漂亮故事或者把漂亮故事讲得更好的人；“伟大的”小说，无论在这里还是在那里，最后总是只有那样的一种才称得上，其意义超出了故事情节，超越它而走向一种深刻的人类真理，走向一种伦理学或者一种形而上学。

从此，指责“形式主义”就成了最严重的指责之一，无论它是从西方的还是东方的书报检察官口中说出来，这一现象再正常也不过了。这一次，它成了对由该词所揭示

的小说的一种系统性决定，而且，这一次，在它的自然神态下，系统掩藏了最糟糕的抽象化——假如不能说最糟糕的荒诞的话。此外，人们能够从中觉察出文学的某种蔑视，它是暗含的，但却是明显的，令人吃惊，因为它既来自它官方的辩护者——艺术与传统的保守派，又来自那些把大众文化当作他们最得意战马的人。

他们到底是如何理解形式主义的呢？事情很清楚：这是一种对形式——在这里的具体情况中，则是对小说的技巧——的过分关注，而不惜损害故事及其意义。这条陈旧的漏船——形式与内容充满书生气的对立——难道还没有遇险吗？

人们甚至可以说，情况正好相反，这一被认可的概念，正在以前所未有的凶狠劲猖獗肆虐。如果说，人们能在这里，在已经彼此和解的最可恶敌人（美的文学的爱好者和日丹诺夫的奴仆）的笔下，找到对形式主义的这一指责，那显然不是一次意外邂逅的结果；他们至少在基本的一点上是意见一致的：拒绝给艺术它根本的生存条件——自由。一些人只想在文学中看到为社会主义革命服务的又一种工具，而另一些人则首先要求它表达那种虚幻的人文主义，他们是这种曾使一个现已走向没落的社会达到过辉煌的人文主义的最后保护者。

在两种情况中，小说都被简化为一种事实上在它之外的意义，小说都被当作一种方法，以达到超乎于它之上的某种价值，某种精神的或是世俗的彼界，达到未来的幸

福，或者永恒的真理。而假如艺术是某种东西，它就是一切，所以，仅它自身便已足够，在它之外什么都没有。

人们熟悉一幅俄罗斯的讽刺画，画上，一头河马在树丛中指着一匹斑马对另一头河马说："你看，这就是形式主义。"一件艺术作品的存在，它的分量，是并不受什么阐释框架支配的，无论这框架跟它的轮廓是相合还是不合。艺术作品如同世界，是一种活生生的形式：它在那里，它不需要什么证实。斑马是真实的，否定它将是无理的，尽管它身上的斑纹也许没有什么意义。对一部交响乐、一幅画、一部小说来说也是同样：它们的现实是寄寓在它们的形式中的。

但是——而这一点，我们的社会主义现实主义者恐怕会提防的——它们的意义，它们"深刻的含义"，就是说，它们的内容，也同样寄寓在它们的形式中。对一个作家来说，他没有两种可能的方式来写同一本书。当他想到一部未来的小说时，总是一种文字写作首先占据了他的脑子，指挥着他的手。他头脑中有着句子的一些运动，一些框架，一套词汇，一些语法结构，完完全全就像一个画家的头脑中有着线条和色彩。将在书中发生的事随之而来，像是由文字所分泌的那样。而一旦作品完成，将冲击着读者的，仍然是人们假装要蔑视的那一形式，他常常不能以精确的方式说出那一形式的意义，但对他来说，它将构成作家的独特世界。

无论用我们文学中的哪一部重要作品，人们都可以取

得经验。我们不妨就以《局外人》为例子吧。只需改变一点点动词的时态，用平常的第三人称的简单过去时，来代替第一人称的复合过去时（其十分不寻常的使用铺展在叙述的整体中），就足以让加缪的世界立即消失，让他这部作品的整个趣味立即消失；这就如同在《包法利夫人》中，只要把词语的次序排列改动一下，福楼拜的东西就什么都不再留下了。

由此产生出我们面对"介入"小说时感觉到的难堪，这些小说自称为革命小说，因为它们反映了工人的生存状况和社会主义问题。它们那常常产生于1848年之前的文学形式，使它们成为了最最过时的资产阶级小说；它们真正的意义——在阅读中完全可以感觉到——，它们所显示出的价值，跟我们资本主义的十九世纪时的意义和价值完全一样，带有它人文主义的理想，它的伦理道德，它对理性主义和精神灵性的混合。

由此可见，正是文字，而且只有文字，才是"有责任的"，我们在此借用的这个词，恰恰是那些指责我们没有完成好作家使命的人很愿意胡乱使用一气的。像谈论一件独立于其形式的东西一样谈论一部小说的内容，这就相当于从艺术领域中抹却整个这一体裁。因为，艺术作品什么都不包含，这是从包含一词的严格意义上来说的（就是说，像一个盒子那样，能够或不能够在它的内部装着某种异质的物件）。艺术不是一个色彩浓烈的信封，用于装饰作者的"信息"，不是裹在饼干盒外面一张金灿灿的包装

纸，不是墙上的一层涂料，不是浇在烧鱼上的一勺调料。艺术并不服从任何一种此类的奴役，也不履行其他任何预先指定的功能。它并不依靠任何先于它而存在的真理；人们可以说，它除了它自己，什么都不表达。它自己创造它自身的平衡，为它自己创造它特有的意义。它独自站立，像斑马那样；要不，它就倒下。

这样，人们看出我们传统批评的这种最钟爱的表达法的荒诞："某人有什么东西要说，他很好地说了。"难道人们不能相反地提出，真正的作家没有任何东西要说吗？他仅仅只有一种说的方式。他应该创造一个世界，但这应该从乌有出发，从尘埃出发……

这时，人们针对我们，提出了对"无动机"的指责，借口说，我们肯定了我们的非依赖性。为艺术而艺术没有什么好名声：这使人想起游戏、杂耍、业余小爱好。但是，艺术作品所承认的必要性，跟效用根本就不是一回事。这是一种完全内在的必要性，当参照体系在外界固定时，它显然就像是无动机：比如，我们已经说过，面对着革命时，最高的艺术可能会像一种次要的，甚至微不足道的东西。

创造的困难——我几乎就想写下它的不可能——就在于此：作品应该令人感到是必要的，但必要于乌有；它的建筑是没有用处的；它的力量是一种无用的力量。如果说，这些显然性在今天被人看成是一大堆悖论（这是就小说而论的，因为对音乐来说，每个人都会毫无困难地承认

它们），那只是出于那样的一种东西，那种我们应该叫做文学在现代世界中的异化的东西。作家们自己在绝大多数时间里经历着却丝毫没有发觉的这一异化，被几乎所有的批评所维持着，从一种极左派的批评开始就是如此，而这一极左派声称，他们在所有其他的领域中，都与人的异化条件作着不懈的斗争。我们看到，在社会主义国家中，情况还要更糟糕，而在那里，劳动者的解放据称是已经完成了的。

如同任何异化一样，这一异化当然引起了价值观念上和词汇上的一种普遍性的颠倒，以至于反击行动变得十分困难，人们犹豫再三不敢在正常的词义中使用词汇。“形式主义”这一词的情境就是如此。如果取它的贬义，实际上，它这块标签本来只应该贴在——如同娜塔丽·萨罗特所指出的那样——那些过于关注他们的“内容”的小说家身上，他们为了让别人更好地理解它，自愿地远离任何有可能令人生厌或令人吃惊的文字探索：确切地说，那些人采纳了一种形式——一种模子——而这一形式尽管经受了考验，但却失去了一切力量、一切生命力。他们是形式主义者，因为他们接受了一种完全现成的、僵化的形式，它仅仅只是一个模式，因为他们把自己紧紧挂靠在这一没有肌肤的骷髅架上。

公众也紧跟着自愿地把关注形式和平淡联系在一起。但是，当形式是一种发明，而不是一种配方时，这种看法就不对了。所谓平淡，跟形式主义一样，无论如何是位于

对僵死规则的尊重这一边的。至于一百多年来所有伟大的小说家，我们从他们的日记和他们的通信中知道，他们工作中恒常的挂虑——这就是他们的激情，他们最自觉的苛求，他们的生命——恰恰是这一形式，他们的作品正是因此而留存。

自然本性、人本主义、悲剧

（1958 年）

> 悲剧只是一种汇集人类不幸的方法，一种将它归类，即以一种必然性、一种智慧、一种净化的形式将它证明的方法：拒绝这一恢复，探寻不屈从于它（没有什么东西比悲剧更狡诈的了）的种种技术手法，在今天是一项必要的任务。
>
> 罗兰·巴尔特

两年前，为了确定一种依然犹豫着的小说探索的方向，我曾经把“消解关于深度的陈旧神话”作为确认的一点。批评界几乎一致地立即作出反应，众多显然抱有善意的读者纷纷提出异议，我的某些真诚的朋友也表示有所保留，这一切充分显示出，我的工作实在有些操之过急了。但是，除了某些同样也投身于类似探索——艺术上的、文学上的或者哲学上的——的人士，没有人愿意承认，一种如此的肯定并非必然导致对人的否定。事实上，人们对陈旧神话的忠诚还是相当固执的。

那么多截然不同的作家，例如弗朗索瓦·莫里亚克和安德烈·卢梭[1]，全都意见一致地揭露对“表面”的专一性描绘，认为它是一种无来由的支解，一种年轻造反者的盲目，一种会导致艺术毁灭的无果的绝望，所有这些毕竟还算不太出格。更为意外的，更为令人不安的，是某些唯物主义者的立场——在很多方面是一致的——他们在审判我的工作的时候，参照了一些似乎跟天主教传统价值相混淆的“价值”。然而，他们这样做却并非出于某种信仰上的偏见。但是，无论是前者，还是后者，他们都首先设定，我们的精神与世界之间有着牢不可破的相互关联，他们引导艺术去完成它“自然的”使命，即扮演安慰人的调停者角色；他们以“人类”的名义来谴责我。

最后，他们还说，我企图否认那种深度，实在是幼稚可笑；我自己的书也只是在我不知不觉地表达了深度时，才有所趣味，才能被读下去。

显然，在我至今已发表的三部小说[2]与我关于一种可能的未来小说的理论看法之间，仅仅存在着一种相当松散的平行关系。此外，每个人都将会同意，一本二三百页厚的书，比一篇十来页长的文章要有更多的复杂性，这是

[1] André Rousseaux：法国批评家，《费加罗文学报》的撰稿人，生于1896年。

[2] 指《橡皮》、《窥视者》和《嫉妒》。

很正常的；同样，指出一种新的方向，要比沿着它走下来更容易，而一种失败——无论是部分的还是全部的——并不能决定性地、确切地证明一开始就犯了错误。

最后，必须补充说，人本主义的本义，不论它是基督教的，还是非基督教的，恰恰是要包容一切，包括那些试图限制它本身，甚至从整体上否定它的东西。它得以发挥作用的最可靠的动力之一，就在于此。

我根本就不打算不惜一切代价地来证明自己：我只是寻求把这一问题看得更清楚些。上文提到的种种立场，对我弄明白问题大有裨益。今天我所做的，并不是要驳斥他们的论据，而更多地是要明确它们的含义，同时明确是什么使我们之间的观点产生分歧。投身于一次论战总是无谓的；但，假如一次真正的对话是有可能的话，那就必须抓住机会对话。而假如对话是不可能的话，那么，重要的就是要弄清楚，它为什么不可能。无论如何，我们双方对这些问题无疑都怀有相当的兴趣，这样，进行开诚布公毫无保留的对话，就是很值得的了。

首先，在人们朝我们劈脸扔来的人类这一术语中，是不是有什么欺骗呢？假如它不是一个没有意义的词，它到底拥有什么意义呢？

那些随时随地使用它的人，那些把它当作任何赞扬和任何指责惟一标准的人，似乎把关于人，关于他在世界中的地位，关于他存在的种种现象的确切的（有限的）思

考，跟某一种人类中心主义的氛围混淆——也许还是有意地混淆——了，这种人类中心主义虽然还很模糊，但却渗透在任何事物中，给予任何事物以它所谓的意义，就是说，用一种或多或少带有欺骗性的情感和思想的罗网，从内部把它包围起来。人们可以用短短的两句话，来简化我们新宗教审判官的地位。假如我说："世界，就是人"，我将始终得到赦免；而假如我说："事物就是事物，而人只是人"，我会立即被认为犯有反人类之罪。

这一罪孽，就在于肯定了在世界上存在着某种东西，它不是人，它不向人发出任何符号，它跟人没有任何的共同点。这一罪孽，按照他们的观点，尤其在于对这种分离、这种距离的证明，而毫不寻求对它尝试丝毫的升华。

一部"非人类"的作品，还能是另一种样子的吗？尤其，当一部小说把一个人放到场景中，连篇累牍地关注他走过的每一步路，只描述他所做的，他所看到的，或他所想象的，它怎么可能被指责为背离了人呢？我们要立即明确一点，在这一判断中，问题的关键并不是人物本身。作为"人物"，作为被磨难和激情所驱使的个体，决没有人会指责他是非人类的，即便他是一个萨德[1]式的疯子，一个罪犯，人们甚至会说，正相反呢！

但是，现在，这人的眼睛落到了物件上，目光带着一种毫不柔软的坚毅：他看到了它们，但他拒绝把它们据为

① Sade（1740—1814）：法国色情作家，多次被捕入狱。

己有，拒绝跟它们维持任何暧昧的关系、任何默契；他不向它们要求任何什么；他也不同它们形成任何形式的一致、任何形式的对立。偶然地，他可能把它们当作他激情的支撑，就如当作他目光的支撑那样。但是，他的目光满足于度量它们；同样，他的激情落在它们的表面上，却并不打算深入进去，因为那里头什么都没有，也并不假装丝毫的召唤，因为，它们是不会回答的。

以人的名义，谴责小说把一个如此的人放到了情景中，那其实就是采纳了人本主义的观点，按照这一观点，仅仅把人表现为留在原地还是不够的：还必须宣称，人是处处都在的。人本主义借口人对世界只能有一种主观的认识，就决定选择人作为一切的证明者。人本主义的观点，像是架在人与事物之间的真正的心灵之桥，首先是一种相互关联的保证。

在文学领域中，这一相互关联的表达，处处都显得像是在系统地寻找彼此间类似的关系。

确实，隐喻从来就不是一种天真的形象。说时间是“任性的”，或者山岭是“威严的”，说森林的“心脏”，说一道“无情的”日光，说一个“蜷卧”在山坳里的村庄，在某种意义上，就是提供了关于事物本身的说明：形状、度量、位置，等等。但是，对类比性词汇的选择，尽管它们很简单，已经比汇报一些纯粹物理意义上的因素更进了一步，而另外附加在其中的东西，不能仅仅记在美文学的

账下。山岭的高度，不管人们愿不愿意，已经取得了一种精神上的价值；日光的炎热变成了一种意志的结果……在我们几乎全部的当代文学中，这种拟人化的类比反复出现得实在太频繁，实在太严密了，不能不显示出整整一个形而上学的体系。

对那些使用了一套类似术语的作家来说，他们只能是或多或少有意识地尝试着，在宇宙与存活其间的生命之间建立起一种恒常的关系。由此，人的情感似乎将一一地从他与世界的接触中诞生，并且，即便不能说在世界中找到了它们充分的发展的话，也可以说在世界中发现了它们自然的对应物。

隐喻被认为只是表达了一种没有什么言外之意的比较，而事实上，它引入了一种暗中的交流，一种同情（或厌恶）的运动，这是它真正的存在理由。因为，作为比较，隐喻几乎总是一种无用的比较，它不能为描述带来任何新的东西。假如仅仅说村庄“位于”山坳里，它又失去了什么呢？“蜷卧”一词没有给我们任何补充性的信息。但是，它把读者（在作者之后）带入了村庄假设的灵魂中；假如我接受了“蜷卧”一词，我便不再完全是一个观众了；在一个句子延续的时间中，我自己变成了村庄，而山坳，则仿佛成了一个我渴望消失在其中的洞穴。

隐喻的辩护者们会以它这一可能的粘连为基础回答说，它拥有一个优点：使一个不太明显的因素变得明显。他们说，读者变成了村庄后，便会把自己放在村庄的情景

中，这样就会更好地理解它。山岭的例子也是同样：当我写道，它是威严的，比起衡量出我的目光与它的高度之间的表面角度来，我让人看它看得更清楚了……有时候，这是不错的，但是，它总是带有一个更为严重的反面：危险恰恰在于这种参与，因为它会导致一种被藏匿的整体的定义。

还必须补充说明，描述的价值的增加在这里只是一种借口：真正爱好隐喻的人们，只求拿出一种交流的观念。假如他们不用"蜷卧"这个动词，他们甚至说不出村庄的位置。山岭的高度也一样，假如它没有提供"威严"的精神景象，那么，对他们来说，它就什么都不是。

对他们来说，这样的景象决不仅仅停留为外部的。它总是多多少少包含有一种被人接受了的馈赠：他周围的万物就像是童话中的仙女，每个人都为新生的婴儿带来他未来性格的一个特征，作为礼物。山岭也许就是这样，首先，它把威严的情感传染给了我——这就是人们给我灌输的东西。接着，这一情感在我的心中发展，孕育出其他的情感来：雄伟、壮丽、英勇、高贵、傲慢。然后，又轮到我把它们安到其他的物件上，甚至那些体积更为平庸的物件上（我会说到一棵高傲的橡树，一个充满着华贵线条的花瓶……），这样，世界会变成一个容器，包容下我对伟大的所有渴望，它将永远地成为这些渴望的形象和证明。

对每一种情感而言，情形也是如此，在那些不停的、繁衍无穷的交换中，我再也找不到一丝一毫真正的源头。威

严——开始是位于我的心中，还是在我面前？问题本身失去了它的意义。留在世界与我之间的，只有一种崇高的连接。

随后，凭着习惯，我会很容易地走得更远。这一相通的原则一旦被认可，我便可以谈论一道景色的忧愁，一块石头的漠然、一个煤桶的自命不凡。这些新的隐喻不再给在我观察下的物件提供珍贵的信息，但是、物的世界将受到我精神的感染，从此后，它将可能接受任何一种激动的感情，任何一种性格特征。我将忘记，感觉到忧愁和孤独的实际上是我自己，而且惟有我自己；那些情感的因素很快就将被当作物质世界的深刻现实，能吸引我注意力的惟一——几乎可以说——现实

问题远远不止是通过把物件作为一种材料，来描绘我们的意识，就如同人们用原木来造棚屋那样。以这样的方式，把我自己的忧愁跟我借给一道景色的忧愁混为一谈，把这一连接视为非表面的，这等于在承认，我现在的生命是由某一种命运事先预定了的：这一风景先于我存在着；假如，忧愁的真的是它，它就已经在我之前忧愁了，而我今天感到的在它的形式和我的精神状态之间的这一和谐，早在我诞生之前就在等待着我了；这一忧愁就是我命中早已注定的……

人们看到，一种人类自然本性的概念可以在何等程度上与类比的词汇密切相连。这一自然本性对所有人来说都是共同的、永恒的和不可让与的，不再需要一个上帝来建

立它。我们只需要知道，勃朗峰从地质第三纪起，就在阿尔卑斯山脉的中心等待着我，跟它在一起的，是我所有关于伟大与纯真的概念！

这一自然本性并不仅仅属于人，因为它构成了人的精神与万物之间的联系：我们被引诱去相信的，正是任何的“创造”共有的一种本质。宇宙与我，我们只有一个惟一的灵魂，一个惟一的秘密。

对一种自然本性的信仰，由此体现为整个人本主义——就这一词的习惯意义而言——的根源。假如恰恰是大自然——矿物界、植物界、动物界——第一个成为了拟人化词汇的对象，那并不是一种偶然的结果。这一大自然，山脉、海洋、森林、沙漠、谷地，既是我们的摹本，又是我们的心。它同时既在我们心中，又在我们面前。它既不是暂时的，又不是偶然的。它令我们震惊，审判我们，又拯救我们。

拒绝我们所谓的“自然本性”以及传播其神话的词汇，认定物体只是纯粹外界的和表面的，那可并不就是——如同人们所说的——否认人；而是排斥传统的人本主义中，可能还是任何的人本主义中包含的“泛人类”的概念。无论如何，这只是把对我自由的解放，引人到合乎逻辑的结局中。

由此，在清洗工作中，什么都不应该被忽视。假如从更近处仔细观察的话，人们就会发现，人类中心主义的类

比（精神的或内心的）并不应该是惟一受质疑的。所有的类比都同样危险。而那些最阴险的类比，即在其中并没有提到人的，也许还是最危险的呢。

让我们随便举几个例子……在天上的云彩中找到一匹马的形状，这可以说依然属于简单的描述，不会导致什么严重后果。但是，说到一片云彩的“驰骋”，或者说到它“鬃毛蓬乱”，这已经不完全那么单纯了。因为，假如一朵云彩（或者一片浪花，或者一道山岭）拥有鬃毛，假如在下文中，一匹公马的鬃毛又“投射利箭”，假如利箭……等等，读到如此形象的读者就会从形状的世界中走出，而跃入一个意义的世界中。他将被邀请着，在浪花与马儿之间设想出一种共有的深度：矫健、自豪、强壮、剽悍……一种自然本性的概念会不可避免地导致一种万物共有的本性的概念，就是说，它是更高的。一种内在性的概念总会导致一种超然性的概念。

斑点渐渐地蔓延开来：从弓到马，从马到浪——从大海到爱情。再说一遍，对我们的希腊－基督教文明的惟一问题，共同的自然本性将只能是其永恒的答案；司芬克斯在我的面前，它询问我，我甚至都用不着去弄明白它那谜语的词句，只有一个可能的答案，一个惟一的万能的答案：人。

但是，我要说，不。

有不止一个问题，有不止一个答案。人只是惟一的见

证，有他特有的观点。

人看着世界，世界却并不回敬他的目光。人看到了万物，他现在发现，他可以摆脱其他人以前给他签订的形而上学的契约，他可以同时摆脱奴役与恐惧。他可以……至少，总有一天，他将可以。

他并没有因此而拒绝跟世界的任何接触；相反，他同意利用这一接触，来实现一些物质的目的：一个器皿，只要它作为器皿，便决没有深度；一个器皿完全是形状和质地——还有用途。

人握着他的锤子（或者一块他选好的石头），他捶击一个木桩，想把它插入地里。当他如此使用的时候，锤子（或石头）只是形状和质地：它的重量，它击打的表面，它用来被人握的另外一端。随后，人把工具放在他面前；假如他不再需要它了，锤子就只是许多物件中的一件：在它的使用之外，它没有意义。

意义的这一不在场，今天的（或明天的……）人，并不把它当作一种缺乏，也不当作一种破裂来感受。面对着这样的一个空无，他从此不再感到任何的眩晕。他的心不再需要一个安身的深渊。

因为，假如他拒绝相通，他同时也拒绝了悲剧。

在这里，悲剧可以被定义为恢复人与物之间存在的距离并赋予其新价值的一种企图；总之，那将会是一种考

验，在这一考验中，胜利在于其被战胜。这样，悲剧显得如同是人本主义的最后发明，为的是包容一切，而不让任何东西漏掉：既然人与物之间的和谐终于被宣告废止，人本主义便通过立即建立起两者间相互关联的一种新形式，拯救了它的王国，而在这里，分离本身变成了赎救的一条主要道路。

这几乎依然是一种相通，但却是痛苦的，无休无止地处于期待中，永远被推迟着，其性格越是难以达到，其效果就越是强烈。这是一种颠倒，这是一个陷阱——这是一种伪造。

确实，我们可以看到，这样的一种结合究竟荒谬到了什么地步：它不但不寻求一种善，反倒为一种恶祝福。苦难、失败、孤独、有罪、疯狂，我们生存中的这些事故，就是人们想让我们当作拯救的最好保障而欢迎的东西。欢迎，而不是接受：就是说，一方面要以我们为代价来哺育它们，另一方面继续与它们斗争。因为，悲剧既不允许真正的接受，也不允许真正的拒绝。它是对一种差异的升华。

让我们再举例子，谈一谈“孤独”的情况。我召唤。没有人回答。我不仅没有得出结论，认为这里没有人（这完全可能是一个纯粹的证明，有根有据地确定在时间和空间中），而且还决定装得像是这里有人，只不过出于这种或那种理由，他们并没有回答。由此，随着我的召唤而来的寂静，不再是一种真正的寂静；它包含了一种内容，一种深度，一个灵魂——它把我打发回到我自己的灵魂中。

在我的叫喊（这是我亲耳听到的）和这一记叫喊所招致的沉默的（也许还是哑巴的）对方之间的距离，变成了一种忧虑，而我的希望和我的绝望，对我的生活也有了一种意义。从此以后，对我而言，除了这一虚假的空无，以及它对我提出的问题，就再也没有什么有意义的了。我还应该更长时间地召唤吗？我应该叫喊得更响亮吗？我应该说一些另外的话语吗？我又重新尝试……很快地，我明白到，将没有人回答；但是，我继续以我的召唤创造出的看不见的存在，却总在迫使着我向着寂静发出我那不幸的叫喊。不久，它打发回来的声音开始使我麻木。就像着了魔似的，我重又叫喊着……一次又一次。我的孤独被激化了，到最后，对我异化了的意识来说，它转化为了一种高层次的必要，一种赎救的保障。而为了实现这种赎救，我不得不固执地无谓地叫喊下去，直到我死亡。

按照习惯的进程，我的孤独不再是我生存的一种偶然的、临时性的因素。它成为了我的一部分，整个世界的一部分，全人类的一部分：再说一遍，它是我们的自然本性。这是一种永恒的孤独。

哪里有一种距离，一种分离，一种两重性，一种裂解，哪里就有可能性，把它们感觉为一种痛苦，然后把这一痛苦上升到崇高的必然性的高度。作为一条通向某种形而上学的彼界的道路，这一伪必然性同时就是一道对任何现实主义的未来关死的门。如果说，悲剧在今天给我们以

安慰，那么，它禁止了明天更为坚实的征服。在一种永不停息的运动的表面下，它实际上正相反，把宇宙冻在了一种嗡嗡发响的诅咒声中。一旦悲剧使我们爱上了苦难，我们就再也不可能寻求什么方法医治我们的苦难了。

在这里，我们面临着当代人本主义的一种迂回手法，它很可能会把我们给愚弄了。因为拯救的努力不再针对着事物本身，所以，乍一看去，人们就会相信事物与人之间的决裂发生了。但是，人们很快便发现，事实并非如此：无论是和事物达成了和谐，还是和事物的远离达成了和谐，结果都是同样；“心灵之桥”依然存在于它们和我们之间，而且它可能还会得到加固。

所以，悲剧思想决不是要取消种种距离，相反，它在恣意地增大它们。人和其他人之间的距离，人与他本身之间、人与世界之间、世界与它本身之间的距离，没有什么是不动的：一切都被撕裂，扯开，分裂，挪移，甚至在最为同质的物件内部，在最不暧昧的情境内部，都显现出一种秘密的距离。但是，这恰恰是一种内在的距离，一种假的距离，实际上，它是一条公开的道路。就是说，它已经是一种和解了。

一切都被传染上了。然而，悲剧的选择领域，似乎还是在“小说”领域。从那些最后成为了好修女的恋爱女子，一直到那些警察强盗，还有所有那些受折磨的犯人，以及那些心灵纯洁的妓女，那些在良心的驱使下干出不义

之事的正义者，那些出于爱情的虐待狂，那些合乎逻辑的痴呆人，小说的好“人物”首先应该是一个双重性格。故事的情节越是模棱两可，它就越是“合人性”。最后，整本书越是拥有更多的矛盾，它就将越有真实性。

嘲笑是很容易做到的。而要摆脱我们的精神文明强加给我们的悲剧性的限制条件，那可就不那么容易了。人们甚至可以说，对“自然本性”概念和宿命论概念的拒绝，首先把我们引向悲剧。在当代文学中，没有一部重要作品，不同时既肯定我们的自由，又把对自由的放弃看成是“悲剧性的”根源。

在最近的二十年中，至少有两部伟大的作品为我们提供了致命同谋关系的两种新形式：荒诞和恶心。

大家知道，阿尔贝·加缪把存在于人与世界之间，存在于人类精神的希望与世界对此希望的不可能满足之间的这一无法跨越的鸿沟，叫做荒诞性。荒诞既不在人身上，也不在物身上，而是在一种不可能性中，在这两者之间，除了陌生感的关系之外，不可能建立一种其他关系。

然而，所有的读者都注意到了，《局外人》中的主人公跟世界维系着一种暗中的默契，它由记恨和刺激所组成。这个人跟他身边之物的关系，没有一种是纯真的：荒诞导致他不断地走向失望、隐退和反叛。我们可以毫不夸张地说，恰恰是物，一点儿都不错，最后把这个人一直引向犯罪：太阳、大海、反光的沙滩、闪闪发光的匕首、岩

石之间的清泉、手枪……在这些事物中，大自然占据了最主要的角色。

这本书并非用一种浅淡的语言写成，尽管最初的几页会给人这样的印象。确实，只有那些已经承载了明显的人类内容的物体，才被小心翼翼地中立化了，而且是出于伦理道德的理由（例如老母亲的棺材，作者为我们细细地描绘了它上面螺丝钉的形状以及螺丝钉拧进去的深度）。与此同时，随着杀人的时刻越来越近，我们发现，一些最具有揭示意义的经典性隐喻变得越来越多，它们或直接指人，或以人的无处不在来暗指：例如，乡村是“沐浴着阳光”，夜晚“就像忧郁的休战”，坑坑洼洼的公路使人看到了柏油“发亮的肌肤”，土地露出“鲜血的颜色”，太阳是一场“刺眼的雨”，照射在贝壳上的阳光是“光灿灿的剑”，白天“把锚抛在了一片沸腾的金属汪洋中”——还不算“慵懒的”波浪的“呼吸”，“昏昏欲睡”的海岬，“喘息着”的大海以及太阳的“铙钹”……

小说的主要场景为我们展现了一种痛苦的相互关联的完美形象：毫不容情的太阳始终是“原先那个样子”，它映照在阿拉伯人紧握着的那把刀利刃上的反光，“碰上了”主人公的满头满脑，“挖掘着”他的眼睛，主人公的手在手枪上收缩着，他想“摇撼”太阳，他连续开枪，一共四下。他说：“那就像我在厄运的门上脆脆地敲了四下。”

由此，荒诞确实是一种人本主义的悲剧形式。它不是人与物之间一种分离的证明。它是一种会导致激情犯罪的

充满爱的争论。世界被控告为凶杀的同谋。

当萨特写道（在《境遇一集》中），《局外人》“拒绝拟人化”，他是给了我们这部作品的一个不完整的形象，就像上述引文所显示的那样。毫无疑问，萨特注意到了那些段落，但是，他认为，加缪“不忠实于他的原则，在写诗”。人们难道不可以说，这些隐喻恰恰是作品的解释吗？加缪并不拒绝拟人化，他是在很经济、很精巧地使用它，以便给予它更大的分量。

一切都在秩序之中，因为，无论如何，问题的关键，就像萨特所写的那样，是要给我们展现出，借用帕斯卡尔的话，“我们生存条件的天然的不幸”。

那么，现在，《恶心》给我们提供了什么呢？很显然，它是要表现出人与世界严格的内在关系，要通过排斥对描绘的任何努力（描绘被宣布为无用），以达到一种暧昧的亲密无间，尽管这种亲密被表现得如同虚无缥缈的幻象，叙述者却并不想到他可以不向它让步。在他看来，重要的甚至是尽可能地向它让步，以便达到自我的意识。

有意义的是，作品一开头所记录的前三种感受，都是通过触觉而不是通过视觉来达到的。能揭示出什么意义的这三个物件，分别是海滩上的卵石，一道门上的把手，那个自学者的手。每一次，都是通过与叙述者的手的物理接触，才在他心中引起震撼。大家知道，在日常生活中，触觉是一种比视觉更为亲密的感觉：没有任何人担心，仅仅

看一眼某个病人，就会染上一种传染病。嗅觉就已经比较可疑了：它意味着一个陌异的东西能够进入体内。此外，视觉的领域，本身包含着一些不同的领会程度：比如说，一种形状通常总要比一种颜色更为可靠，色彩毕竟会随着光线亮度的不同，随着它所陪伴的背景的不同，随着观察主体的不同而改变。

因此，我们并不惊奇地看到，《恶心》的主人公罗冈丹的眼睛更多地被颜色——尤其是被那些最不鲜明的色彩——而不是被线条所吸引；每当不是一种触觉，那便几乎总是一种难以确定的颜色的视觉，在他心中激起慌乱。人们还记得，作品一开始，阿道尔夫表兄那副背带的重要性就显示了出来，它们几乎很难跟衬衣的蓝色区分清楚：它们是"淡紫色的……隐藏在蓝色中，但这是虚假的谦虚……仿佛它们原来要成为紫色，但中途却停了下来，但又未彻底放弃最初的抱负。人们真想对它们说：'快去啊，成为紫色，我们就不再说它了。'但是，不，它们依然悬在那里，固执地停留于它们未完成的努力中。有时候，周围的蓝色滑过来，把它们彻底地盖住：有一刻，我就看不到它们。但这仅仅只是一阵波浪，很快地，蓝色慢慢地褪去，我看到，迟疑不决的淡紫色像一个个小岛似的重新露面，它们渐渐拓宽，互相连成一片，重新构成为背带。"而读者还是不知道这副背带是什么形状的。读到后面，在公共花园里，那棵栗树著名的树根终于在它的黑颜色中，集中地浓缩了它整个的荒诞性和虚伪性："黑色？我感到

这个词正在以一种异乎寻常的快速瘪塌下来，被掏空意义。黑色？树根不是黑色的，那可不是在这段树木上的黑色……而是某个人对黑色的一种模糊的努力想象，他可能从来没有见过这种黑色，但却又不知就此停步，于是他想象出一种超越了种种颜色的、含糊不清的存在。”而罗冈丹自己又解释道：“颜色、味道、气味从来就不是真的，从来就不规规矩矩地是它们本身，仅仅只是它们本身。”

确实，色彩会引起他产生一些跟由触觉引起的感觉同样的感觉：它们对他而言是一种召唤，随后紧接着一种收回，接着又是一种召唤，等等。这是一种“暧昧的”接触，伴随一些无以名状的印象，苛求一种参与，同时又拒绝这种参与。色彩在他眼中留下的效果，就跟物体接触在手心里留下的效果一样：它首先表现为物体的一种不隐蔽的（而且，当然是双重的）“个性”，某一种难为情的要求，一种既是抱怨，又是挑战和否定的要求。“物体……它们碰触我，这是不可忍受的。我害怕进入到与它们的接触中去，就仿佛它们是活生生的野兽那样。”颜色是变化的，故而它活着。罗冈丹发现的正是这一点：事物是活生生的，就像他自己那样。

在他看来，声音也是掺假的（这里且不论音乐的声音，它并不存在），另外，还有对线条的视觉感受，人们感到，罗冈丹避免指责线条。然而，他却反过来否认这一自我重合的最后避难所：惟一能恰巧重合的线条是那些几何线条，比如说，圆圈，“但圆圈也同样不存在”。

这一次，我们又处在一个完全悲剧化的世界中：令人惶惑的两重分裂，与物的相互关联（因为物本身就带来了对物的否定），由于无法实现一种真正的和谐而导致的补救（这里指意识的参与），就是说，对所有的距离、所有的失败、所有的孤独、所有的矛盾的最后补偿。

所以，类比就是罗冈丹还能认真对待的惟一描绘方式了。面对着他那个装墨水瓶的硬纸盒子，他做出了结论，认为在这一领域中，几何学是无用的：说它是一个平行六面体，这“对它而言”等于什么都没有说。相反，他对我们说起了真正的大海，它在专门用来“欺骗”人们的薄薄一层绿膜下面“匍匐”，他把太阳那“寒冷的”光芒跟一种“毫不宽容的审判”相比较，他记录下一个水泉“幸福的喘息声”，一辆有轨电车上的座椅被他看成是一头随波漂流的“死驴”，它那红色的绒毛有“千百条小爪子”，自学者的手是一条“胖胖的白虫子”，等等。每一个物体几乎都值得一提，因为它们全都故意地被人以这种方式展现出来。表现得最有意思的是栗树的树根，它接连不断地成为“黑色的指甲”、“煮熟的皮革”、“霉斑”、“死蛇”、“秃鹫的爪子”、“胖嘟嘟的脚爪”、“海豹皮”，等等，直至恶心。

假如人们不想把这本书局限在这一特殊的（尽管它很重要）视角上，人们便可以说，在这作品中，存在是通过内在距离的表现来显现出特征的，恶心便是人们对这些距离所感受到的一种痛苦的内在习性。“事物的同谋性微笑”完成于一次咧嘴：“我周围的万物都是用跟我一样的物质

造成的，是用某种丑陋的痛苦构成的。”

但是，在这样的条件下，罗冈丹忧郁的单身生活，他那失去了的爱，他那“被毁掉了的生活”，自学者那凄惨的、可笑的命运，总之，世俗世界的这整整一种厄运，我们不是被邀请着把它们抬高到一个至高的必然性吗？那么，自由又在哪里呢？既然那些不愿意接受这一厄运的人，都确实受到了威胁，要被判处一种最高的精神惩罚：他们将是一帮子“猪猡”。一切的发生，似乎显得萨特——他并不因此就会被指责为本质主义——已经把自然本性和悲剧的概念，提高到了它们最高的高度上，至少在这本书中是如此。与这些概念的斗争，一开始只会再一次赋予它们以新的力量。

人被淹没在物的深度中后，最终甚至会不再看见物了；他的使命很快就局限于通过它们的名称去感受一些被彻底人化了的印象和欲望。“简而言之，问题不在于如何观察一块卵石，而更多地在于置身于它的心中，以它的眼睛来看世界……”萨特是在谈到弗朗西斯·蓬热[1]时写下了这些词句的。他让《恶心》中的罗冈丹说：“我就是栗树根。”两种立场不是没有关系的：在这两种情况中，问题都是要“跟物一起”来想，而不是想到它们。

确实，蓬热也不太在意描绘。毫无疑问，他知道得很

① Francis Ponge（1899—1988）：法国诗人。

清楚，他的作品对一个未来的考古学家是没有任何意义的，因为考古学家寻求的，是发现在我们已经消失的文明中，一支香烟或者一根蜡烛会是一些什么东西。要不是我们对这些物件已经有了日常的实践，蓬热写下的关于这些物件的句子，只能是一些神秘费解的美丽诗歌。

相反，我们读到，柳条筐“惊愕于自己处在一种别扭的姿势”，树木在春天“吹嘘自己受了骗”并“脱口呕吐出一摊绿色”，蝴蝶“报复着它作幼虫时那长久的萎靡的屈辱”。

这样写，难道真的就是在采取物的“立场”，是在“以它们自己的观点”表现它们自己吗？蓬热显然不会在这一点上弄错。他不断实践着的、最明显地属于心理学上和伦理学上的拟人化，只能有一个目的，即建立一种人类的、普遍的和绝对的秩序。在这些条件下，肯定他是在为物而说，与物在一起说，在它们的内心中说，就等于否认它们的现实性，否认它们不透明的在场：在这一充满着物的世界中，物对人而言只是一些镜子，无穷无尽地反射出他自己的形象。物宁静安稳，驯顺塌实，它们以人的目光看着人。

在蓬热的作品中，这样的一种反射当然不是无动机的。在人与他那些天然双重物之间的这一来来往往的运动，是一种主动的意识，一种急于理解自己、重构自己的意识的运动。在他那些微妙诗篇的字里行间，小小的一粒石子，小小的一截木头，都不停地给他以教益，都在表达

着他，同时又在评判着他，教他去完成一次进步。就这样，世界的沉思对于人，是一种对生命、对幸福、对智慧和对死亡的永不休止的学习。

最后，作者在这里给我们提出了一种确定的、含着微笑的和解。我们又一次发现了人本主义的肯定：世界，就是人。但，这付出了多大的代价！因为，假如我们离开了追求完美的道德观点，物的偏见[1] 就不会对我们有任何的用处，尤其是，假如我们喜爱自由胜过爱智慧，我们就不得不打碎由弗朗西斯·蓬热如此艺术地设置的所有这些镜子，以便重新找到坚硬干涩的物体，那些在后面的、未被触及的、跟往昔一样陌生的物体。

据弗朗索瓦·莫里亚克自己说，他以前在让·波朗[2]的建议下，阅读了弗朗西斯·蓬热的《柳条筐》。当他把我在自己的写作中竭力实践的对物的描绘命名为柳条筐技术时，他的记忆对蓬热的原作肯定已经没有留存什么太深的印象了。要不然，就是我在自己作品中表达得太糟糕了。

确实，描绘事物，就是断然地站到事物的外面，去直面它们。它不再是把它们拥为己有，也不是带给它们一些什么。一开始，它们就摆在那里，不是作为人，它们始终处在人力所不及的范围，到最后，它们既不包含在一种自

---

① 弗朗西斯·蓬热一部诗集的名字。

② Jean Paulhan（1884—1968）：法国小说家、评论家。

然的联盟中，也不被一种痛苦所补救。局限于描绘，显然就是拒绝所有其他接近物体的方式：同情被视为反现实主义的，悲剧被视为使人异化的，只有理解是惟一属于科学领域的。

当然，这后一种观点是不可忽视的。科学是人们想要从周围世界得到好处所能采用的惟一正直的方法，但这好处是一种物质的好处；无论科学有多么正直无私，它或迟或早都要通过实用技术的完成来得到证实。文学的目的则是别的。只有科学能声称了解事物的内部。弗朗西斯·蓬热为我们展现的卵石、树木或蜗牛的内部在嘲笑着科学，这是显然的（这一点比萨特所想象的似乎还更甚）；它根本就没有展现这些事物里头的任何东西，而是展现了人们能把自己精神意识投射在里头的东西。在以多多少少严肃的态度观察了它们的行为后，这些表象启发了蓬热人性化的类比，于是，蓬热便谈起了人，始终是人，同时只用一只漫不经心的手放在物上。至于这蜗牛是不“吃”泥土的，或者叶绿素的功能是吸收而不是“释放”二氧化碳，这对他是无所谓的；他的眼睛同他的记忆一样，对自然史的事实漠然无视。惟一的标准，是在这些形象的水平上所表达的情感的真实——当然，这是人类情感的真实，人类本性的真实，它也是万物本性的真实！

相反，矿物学、植物学或动物学则探寻着对结构（内部结构和外部结构），对这些结构的组织、功能和起源的认识。但是，在其领域之外，这些学科就几乎一无用处，

除了使我们的智力得到一种抽象的丰富。我们周围的世界重新成为一个平滑的表面，没有意义，没有灵魂，没有价值，我们对它根本无法把握。就像工人把他不再需要的锤子放下那样，我们又一次处于事物的对面。

描绘这一表面，只能是这么一回事：构建这一外在性和这一独立性。对我的墨水瓶盒子来说，我“关于”它或许并不比“跟”它有更多的话要说；假如我写道，它是一个平行六面体，我并没有想从中揭示出任何本质性的东西来；我更没有想把它交给读者，使得他们用想象力把它拿到手，并用各种各样的色彩来装饰它：我更渴望阻止他们这样做。

对此类的几何学信息，最常见的指责——“它并不是在对精神说”，“一张照片或一张草图会更好地反映出形式”，等等——是一些怪异的指责：我怎么没有第一个想到这些呢？实际上，这涉及的是别的东西。照片或草图的目的只是复制物件，它们越是能跟原型那样引起各种的解释（引起同样的错误），它们就越是成功。形式上的描绘则恰恰相反，首先是一种限制：当它说“平行六面体”时，它知道它并没有触及任何的彼界，但它同时却打断了寻求一种彼界的任何可能性。

记录下物体与我之间的距离，物体自己的距离（它外部的距离，就是说，它的度量），以及各物体之间的距离，强调这仅仅是一些距离（而不是一些分裂）这样一个事

实，这就是证实，事物就在那里，它们不是什么别的，就是事物，每一件都局限于它自身。问题不再是在一种巧妙的和谐和一种不幸的相互关联之间作选择。问题是对任何同谋关系的拒绝。

因此，首先是对类比词汇和传统人本主义的拒绝，同时，也是对悲剧概念，以及任何其他将导致相信人或物（以及两者合一）的一种深刻的、高级的自然本性的概念的拒绝，因此，最后，是对任何先定秩序的拒绝。

在这一远景中，目光立即显得如同一种有特权的感觉，尤其是投向轮廓线的目光（甚于投向色彩、光亮或透明的目光）。视觉上的描绘确实是最易于确定距离的描绘：目光，假如它想停留为简单的目光，就该让事物留在它们原先的位置上。

但是，它同样带有它的危险。它意外地落到一个细部上，它把这细部孤立起来，抽取出来，它想压倒它，证明它的失败，穷追猛打，结果既不能完全把它揪出来，又不能把它放回到原位……这就离"荒诞性"的关系不远了。要不，就是另外一种危险，观察的目光变得滞重，以至于一切都开始摇晃、动荡、崩溃……于是，"迷惘"开始了，还有"恶心"。

然而，这些危险毕竟微乎其微，萨特本人也承认目光的清洗价值。罗冈丹被一种触觉，被一种可疑的感触所困惑，便低头去看自己的手："卵石是扁平的，整整一面很

干燥，另一面则潮湿，沾满着污泥。我张开手指头，捏着它的边沿，生怕弄脏了手。”他不再明白，是什么曾使他激动；同样，下文中，当他走进他的卧室时：“我突然停住了，因为我的手感觉到了一个冷冷的东西，它以某种个性引起了我的注意。我放开手一看：我仅仅是抓住了门把手而已。”随后，罗冈丹又谈到了色彩，他的眼睛不再能发挥它的剥离作用：“黑色的树根不离去，它停留在我的眼睛里，就像一口太大的食物卡在了嗓子眼里。我既不可能接受它，又无法拒绝它。”而在书中，早已经有了背带的“淡紫色”和啤酒杯的“暧昧的透明”。

我们必须动用自身的一切办法。无论如何，目光依然是我们最佳的武器，尤其是当我们仅仅涉及到线条的时候。至于它的“主观性”——这是反对派的主要论据——它又如何能减弱它的价值呢？当然，无论如何，它所涉指的世界，只能是我的视觉点所导向的那个样子，这是显而易见的；我决不可能认识别的视点上的世界。我目光的相对主观性恰恰使我能确定我在世界中的地位。而我自己，我只是避免使这一职位变成一种奴役。

所以，尽管罗冈丹认为，“视觉，这是一种抽象的发明，一种净化了的、简单化了的概念，一种人的概念”，它依然是在世界和我之间一种最有效用的功能。

因为，这里，问题的关键是效用性。不带无谓遗憾地、不带仇恨地、不带绝望地衡量那些分离开的东西之间的距离，应该可以帮我们认清那些没有分离的东西，那些

是整一的东西，因为如果说一切都是双重的，那便错了——错了，或至少暂时是错了。对那些属于人的东西来说是暂时错了，这就是我们的希望。对那些属于物的东西来说，早已经是错了：一旦被洗清后，它们就只能跟它们自己有关了，没有了我们得以乘虚而入的裂缝，没有了震动。

一个疑问依然存在：可不可能摆脱悲剧呢？

今天，它的统治已经扩展到我所有的情感和我所有的思想，它从上到下地操纵了我。我的躯体可以得到满足，我的心很幸福，我的意识却依然很不幸。我确信，这一不幸位于空间和时间中，如同任何的不幸一样，如同这世上的任何东西一样。我确信，总有一天，人将从中获得解放。但是，我对这一未来并不拥有任何的证据。对我来说，这同样是一个赌博。“人是一种生病的动物”，乌纳穆诺[①] 在他的《生活的悲剧情感》中这样写道；我赌的是，我认为，人可以被治愈，而在这一情况下，把他关闭在他的痛苦中，就会是荒谬的。我没有什么可以输掉的。这一赌博，无论从哪一方面来考虑，都是惟一合情合理的。

我说过，我并不拥有任何的证据。然而，我很容易发现，我所经历的世界的系统悲剧化，常常是一种坚决意愿的结果。这足以给任何倾向于认为悲剧是自然的和确定的说法打上问号。然而，在疑问出现的时刻，我所能做的不

① Miguel de Unamuno（1864—1936）：西班牙作家。

是别的，只是进一步地去探索。

人们对我说，这一斗争恰恰就是最佳意义上的悲剧幻觉；想跟悲剧的概念作斗争，就已经是在向它屈服了；把物体当作避难所，是那么的自然……或许是这样的。但是，也许不是这样的。而在这种情况下……

一部现代文选的因素

下文中将得到匆匆分析或阐释的几部作品，在以其探索而标志了二十世纪前半期文学的作品中，远远不是仅有的几部。它们甚至也不总是那些给我个人以最深影响的作品。人们将立即注意到，有一些作家没有包括在内，其中就有卡夫卡，相反，倒是有一些实在不太重要的作家却在里头。人们会毫不迟疑地说，若埃·布斯凯[1]有些方面太过时了，而《等待戈多》又过于时髦，还有，在介绍预定的作者时，被选择的常常并不是最完备的作品。

所有这一切都不错。问题是，收集在这里的五篇简短的随笔，对我来说尤其是一些范例，它们每一篇都将帮我明确这一还正在发展的文学的某些有特点的主题和形式。这些例子的头几篇已经超过了五十年，后几篇则属于我们的战后时代。依我看来，它们全都提供了某种深含着当代

① Joe Bousquet（1897—1950）：法国作家。

意义的东西；我想在这里揭示的，正是这某种东西，而这种东西，我们并不难在绝大多数的当代探索中找到。

雷蒙·鲁塞尔作品中的疑谜和透明

（1963年）

雷蒙·鲁塞尔[1] 描述，而在他所描述的之外，什么都没有，没有任何可以被传统地称为一种信息的东西。如果借用学院派文学批评最爱用的表达之一，我们不妨可以说，鲁塞尔似乎并没有“什么东西要说”。没有任何的超验性，没有任何人本主义的超越，可以适合于从第一眼起就构成他笔下世界的物体、动作、事件的系列。

有时候，为了一条十分严谨的描述线索，他需要向我们讲述某个心理学的故事，或者某个想象中的宗教习惯，一段原始风俗的叙述，一个形而上学的寓意……但是，这些因素决没有任何的“内容”，任何的深度，在任何情况下，它们都不能构成对人类性格或激情研究的最微薄支持，对社会学的最小贡献，哲学上的最细微沉思。确实，它们涉及的总是传统习俗上的情感（孝爱、忠诚、心灵的

---

① Raymond Roussel（1877—1933）：法国诗人、剧作家。

崇高、背信弃义等，而且始终以埃皮纳尔[1] 彩色画片的方式来对待)，或者是“无动机的”礼仪，或者是众所周知的象征主义和老生常谈的哲学。在绝对的无意义和用竭的意义之间，所留下的又一次只是事物本身，物体、动作，等等。

在寓言的层面上，鲁塞尔也没有更好地回答批评的苛求。许多人已经指出了这一点，当然是为了抱怨：雷蒙·鲁塞尔描述得不好。他的文笔是平淡的和中性的。当他从笔录的轨道——就是说，公认的平庸乏味：“那里有”和“处身于一段距离之外”的领域——上走出来时，总是为了落入庸俗的形象中，最老的隐喻中，而后者本身也是从某个文学传统的宝库中搬出来的。最后，句子的声响结构，字词的节奏，它们的音乐性，似乎并没有给作者提出任何耳朵的问题。从美文学的观点来看，其结果几乎依然没有什么诱惑力：它们是一种从傻呵呵的喃喃声过渡到刺耳的勤奋的嘈杂声的散文，是一些必须扳着手指头计算才能发现亚历山大诗行确实有十二个音步的诗句。

于是，我们见识了通常被称为一个好作家的完美反面：雷蒙·鲁塞尔没有任何东西要说，而且他说得不好……然而，他的作品开始被几乎所有人承认为本世纪初法国文学中最重要的作品之一，是对许多代作家和艺术家起

---

[1] Epinal：法国的一个城镇，以色彩浓艳、形象生动的民间画出名，从十八世纪末起成为法国的民俗画中心。

了影响的作品之一，毫无疑问，还是人们必须算在现代小说直接先驱之内的作品之一；由此，今天的人们对这些不透明的、靠不住的作品的兴趣在不断地增大。

让我们先来看一看其浑浊性。它同时又是一种极端的透明。由于在描述了的东西之外没有任何别的什么，就是说，没有任何的超自然，没有任何的象征主义隐藏在其中(或者，那是一种立即被宣告、被解释、被毁坏的象征主义)，人们的目光就不得不停留在事物本身的表面上：一架运行精巧但却无用的机器，一张海滨疗养地的明信片，一次机械般伸延的节庆，一场幼稚的巫术演示，等等。一种彻底的透明，它既不让影子，也不让反光存在，实际上，它就相当于一幅以假乱真的逼真绘画。形式和体积上的精确、细巧和细节越是积累，物体就越是丢失它的深度。所以，这里所说的是一种毫无奥秘的浑浊：就像在一块背景画布后面那样，在这些表面后面没有任何东西，没有内在，没有秘密，没有私下的想法。

然而，由于在现代写作中常有的一种矛盾运动，神秘成了鲁塞尔最愿使用的明确主题之一：对宝藏的寻找，某个人物或某个物体的可疑来源，各种各样的疑谜，以谜语、字画谜、荒诞表象的聚合、关键句、双重底盒子等等的形式，每时每刻向读者和主人公提出来。隐秘的出口，连接两个看来无关的地点的地道，对有疑义的亲子关系的突然揭示，这一切，为充满着最佳传统意义上的黑色小说形象的理性主义的世界设置了路标，一时间里，把情境上

和体积上的几何空间，变成了一座新的《比利牛斯城堡》……但是，不，在这里，神秘不断地自我克制得太好了。不仅这些疑谜展现得过于明显，分析得过于客观，肯定自身过于像一个谜，而且，在一番或长或短的话语之后，它们的结果将被发掘，被拆卸，而这一次，同样是以最最简单的方式，同时，要知道，种种的线索却依然是极端的复杂。在读了令人难以应付的机器的描述之后，我们应当来看一看对它运行的严谨描述。在字画谜之后，来的总是破解，一切复归于秩序。

正是在这样的一点上，解释也变成无用的了。它那么好地回答了提出的问题，它那么彻底地穷尽了主题，似乎它跟机器本身终究都是多余的。即便人们看到它的运转，即便人们知道了它的目的，这机器依然离奇得令人难以置信：就像是那个著名的夯，通过利用太阳能和风能，用人的牙齿来制造装饰性的马赛克小块！把整体化为其最细微的齿轮系统的解构，齿轮系统及其完成的功能的完美一致，只能归结为一个被剥夺了意义的行动的纯粹场景。过于透明的意义又一次回归到了彻底的浑浊。

在别处，人们一开始会建议我们把字词聚合起来，无论它们有多么混杂——比如说，放在一个雕塑的下面，而雕塑本身就载荷着多种令人困惑的特性（特性本来就是这样被赋予了）——接着，人们还给我们长久地解释谜语句子的意义（总是直接的，紧贴着字词），它是如何直接跟雕塑有关系的，而这时候，雕塑的种种奇特的细节就显得

彻底必要了，等等。然而，这一连串的破译，异乎寻常地复杂和细巧，而且“被揪着头发”，显得是那么的嘲弄人，那么的令人困惑，仿佛神秘本身始终未被探测。但是，从此后，这是一种洗清了的，掏空了的神秘，它早已变得无可名状了。浑浊再也隐藏不了任何东西。人们的感觉好像是发现了一张关着的抽屉，随后又发现了一把钥匙；而这把钥匙以完美无缺的方式打开了抽屉……然而，抽屉是空的。

鲁塞尔本身对他作品的这一面貌，似乎稍稍有些弄不明白，他还以为能让人们跑到夏特莱[①]去看一连串的那种——他以为——扣人心弦的谜，看一个耐心而又精明的人物把它们一个接一个地解开。可惜啊，经验使他很快地清醒过来了。他很容易预见到的。因为，实际上，这是一些放在空无中的谜语，是一些具体但却理论性的探索，被剥夺了事故，由于这个原因而不能使任何人进入圈套。然而，圈套还是有的，在每一页中，但人们只是让它们走在我们前面，为我们指明它们所有的机关，为我们揭示如何不成为它们的牺牲品。此外，尽管人们对鲁塞尔式的运作，对随之而来的必然失望没有一种长期的习惯，第一个过来的读者从一开始仍将大吃一惊，因作品所提供的神秘中完全没有插曲性趣味——彻底的空白——而吃惊。在这里，情况依然如旧，或者是完全的戏剧性空白，或者是带

① Châtelet：巴黎一地，原先为要塞，现为地铁交换中心站，地面上建有城市剧院和夏特莱剧院。

有全套传统道具的整出戏剧。而在这一情况下，无论所讲述的故事是超越了还是没有超越目瞪口呆的界限，它们被表演的惟一方式，种种疑问（“所有在场的人全都惊诧不已，被……”等等之类的）被提出来时所带的天真性，最后，还有尽可能远离已设置好的悬念的基本规则的文笔，都足以使最有准备的爱好者脱离那些参加科学幻想列平竞赛[1]的发明家们，脱离那些规矩得就像木偶游行的充满民间传说的书页。

那么，那些令我们着迷的形式又是些什么呢？它们怎样对我们起作用呢？它们的意义是什么呢？对于后两个问题，现在来回答无疑为时尚早。鲁塞尔式的形式还没有成为经典形式，它们还没有被文化所吸收，它们还没有进入价值状态中。然而，我们至少已能尝试着命名其中的若干。让我们先来看一看以文字写作来毁灭它自己对象的那种探索。

这一探索，我们已经说过，是纯粹形式上的。它首先是一种线路，一条合逻辑的道路，从一种状态走向另一种——很像第一种的——状态，尽管它已经走了一段长长的弯路。人们在鲁塞尔遗留的一些简短故事中找到了一个新

① Louis Lépine（1846—1933）：法国行政官员，曾任警察总监，从1902年，他发起了由法国发明者与制造者协会组织的一年一度的博览会，通称列平竞赛。

的例子——它还有一个额外的好处，即它完全位于语言领域——而且，鲁塞尔自己解释了它们的结构：两个朗读起来方式一模一样的句子，只有一个字母的差别，但两个句子的意义完全没有什么关联，因为形式相似的词在词义上完全不同。在这里，轨道是故事、插曲，它们能帮着把两个句子集中在一起，使它们一个成为了作品最开头的字词，另一个成了最末尾的字词。最为荒诞的一个个插曲就这样，将由它们的承载、运输、中介功能得到证明；故事再没有了内容，而只有一种运动，一种秩序，一个框架；同样，它也只是一种机械：既是复制的机器，又是改变的机器。

因为，必须坚持这一重要性，这一被鲁塞尔赋予给了那种把两个关键句子分开的细微变化的重要性，这里就不说意义的一般性变化了。叙述发生在我们的眼皮底下，一方面，是世界——还有语言——所意味的物的一种深刻变化，另一方面，是一种微不足道的表面差别（变质了的字母）；作品“首尾相衔”，但却有一种小小的参差不齐，一种小小的扭曲……它却改变了一切。

我们同样很频繁地发现简单的塑形复制，就像上文已提及的由夯描绘的那种马赛克。无论是在小说中，戏剧中，还是在诗歌中，这一类例子多种多样，不胜枚举：雕塑、版画、绘画，甚至还有不带任何艺术性质的素描。这些物件中最有名的，是人们在笔杆上发现的小型风景画。当然，在这里，细节的精确得到了刻意的追求，其程度就

像是作者在为我们显示一个原样大小的真实场景那样，或者更甚之，是在显示一个放大了的场景，比如借助于一个光学仪器，如望远镜或显微镜所做的那样。一个边长只有几毫米的形象，就这样使我们看到了一片海滩，包括沙滩上的众多人物，或者还有海面上的船以及乘客；在他们的动作中，或者在背景的轮廓中，没有任何模糊的线条。在海岬的另一边，延伸着一条路；在这条路上，行驶着一辆汽车，一个人坐在车里头；这个人拿着一根手杖，手杖上的圆头表现的是……等等。

在鲁塞尔作品中有特别意义的视觉，很快地达到了一种荒诞意义上的敏锐度，向着无限延伸。尤其因为那是一种复制，这一特点才变得格外有感染力。我们已经强调过，鲁塞尔自愿地描述着一个宇宙，它并不作为现实，而是作为已再现者。他喜欢把一个当中介人的艺术家，放在他自己和人类世界之间。人们为我们提供的作品，就是一种涉及到某种双重性的关系。某些遥远的或微细的因素的过度扩大，在这里获得了一种特殊的价值；因为，观察家不能凑到近处去对引起了他注意力的细节看个究竟。十分显然，他也像那些众多的创造者——机械或手段的创造者——那样在发明。视觉在这里是一种想象中的视觉。

这些形象的另一个惊人特点，是可以称其为即时性的东西。正要卷起来的波浪，在海滩上玩铁环的孩子，在别处，一个正在完成一个雄辩动作（即便其意义一开始还没有产生，还处于字画谜的状态）的人物的塑像，或者还处

于半途的有了些模样的物体，一只手正把它放在了土地上，一切仿佛都处于完全的运动之中，但却已经在这运动中凝固住了，静止不动于再现中，让所有的动作、坠落、卷动等等通统中断，使它们在临近它们终极的一瞬间里中获得永恒，让它们与意义永远割裂。

空无的疑谜，停止的时间，拒绝意义的符号，细微细节的巨幅增大，封闭于自身中的叙述，我们处在一种平面的和中断的宇宙中，在其中，任何东西都复归于它自身。凝止性、重复性、绝对显然性的宇宙，它引诱着探险者，也让探险者丧胆……

就这样，圈套重又出现了，但却换了一种性质。显然性和透明性排斥了后备世界的的存在；然而，就连这一世界，我们也发现我们再也不能从中走出去了。一切都在停止中，一切都正在复制，孩子永远拿着它的球，举起在倾斜的铁环之上，波浪的泡沫纹丝不动，就要落下来……

泽诺的病态意识

（1954年）

泽诺·科西尼[1]，的里雅斯特（1914年战争前奥匈帝国治下的的里雅斯特）富裕的贸易商，为一个心理分析医生撰写了他以往生存中最基本的经历。大学期间不太确切的学习，父亲的死，一个年轻姑娘自觉表现出来的激情，跟这个姑娘的姐姐的结婚，幸福而又舒适的家庭生活，情妇们，多多少少撞大运、通常总是亏空的商贸业务，这一切中，表面看来没有任何东西会导致他产生一种严重的后果：妻子满怀爱心地维持着家庭生活，一个代理人聪明地管理着他绝大多数的财富。此外，渐渐年老的泽诺对这些相当平常的事件并不抱有一种过分的兴趣；他回忆它们，阐释它们，只有惟一的一个目的：描绘他的病情，证明他病了。尽管人们猜测他的身体很健康，没病找病者的名声

① Zeno Cosini：意大利作家伊塔洛·斯韦沃（1861—1928）主要小说《泽诺的意识》中的主人公，这部写于1919年，发表于1923年的小说，被视为西方意识流小说的代表作之一。

并不完全适合于他：他知道，医学对他的痛苦只有很少的办法，他跟医生们打交道到最后，总免不了要争吵一番，他们的诊断只会给他带来新的麻烦；假如他收集药物——有时候甚至服用它们——那也不是出于一种病理学上的意愿；当然，他不仅嘲笑心理分析疗法，同时也嘲笑电疗和体疗。从最开头的几页起，我们就能发现他的公开信念：“疾病是一种信仰，我生来就怀着这一信仰。”总之，这是某种如同恩惠的东西。

这一信仰的确切本性和极端重要性，就是他这部小说在大开本的三百五十页中想说明的东西。他领我们沉浸其中的宇宙，既怪诞、魔幻，又完全日常化，一下子就达到了一种例外的程度，并一直维系到最终。泽诺确实是在世界之中；他不是任何象征主义的猎物；他以一种彻底的方式摆脱了自我反省的封闭。他的状态既不会引起怀疑，也不会引起恼怒；它是显然的、必然的、无可救药的。与病态的自鸣得意不同，在那种自满中，病人置身于痛苦恰如置身于某一种舒适，在这里正相反，则是一种分秒必争的斗争，旨在赢得被视为最高财富的“健康”，同时伴随着它的，还有整个儿的一种内心宁静——心灵的和谐，善良，纯真，天真无邪——以及更为实用的性格的外在表现：优雅，洒脱，狡猾，事务上的成功，诱惑女人的能力，演奏好小提琴的本领——而不是在小提琴上拨拉出可怕的噪音，就像在生存中一样。健康人是不会利用这些天赋来过一种内容分散的日子的：他会坚持，比如说，一种

严格的一夫一妻制生活。这可不是一种矛盾，因为，假如对一些人来说，一切都是健康的，那么，对另一些人来说，一切都是有病的。

出此，尤其产生了与时间关系的问题。泽诺的时间是一种病态的时间。正因如此，他还有那么一种灾祸，他任何一种乐器都不会演奏："最低下的生命物，只要知道了什么是三度音、四度音、六度音，也就知道了从一种转到另一种……但是我呢，当我制造出这样的一个形象时，我就再也不能从它那里摆脱出来了；它加入到我身上，它传染了下一个形象，使它变形。"在一番对话中，当他说出了一句话时，哪怕是最简单的一句话，他也在同时努力地回想着另一句话，即他在这一句话之前不久说的那另一句话。假如他只剩下五分钟要完成一个重要的行动，他会把它们浪费于盘算之中，他会盘算出，他并不需要更多的时间来把这个行动完成好。他决定戒烟，因为烟草是他所有痛苦不适的根源；很快地，他的时间便被一连串的日期所分割和吞噬，面对他早就写在卧室墙上的警示"最后一支香烟"，戒烟日期总是一推再推——到后来，他的墙上竟写满了警示，他不得不搬家离开。但是，尽管他处在圈套当中，死神却打击着他周围的人，朋友和家人，每当他遭到措手不及的打击时，他都会突然明白到，他再也不可能向他们证明自己善良的愿望和纯洁无罪。

泽诺并不炫耀他的病。他试图不去谈论它，尽可能表现得如同所有人那样。甚至，他还"彻底披上了一个快乐

人的外表"。从家庭的饭桌（他总是作为一个好丈夫准时到场）到办公室（他满怀热情地从事着一个不领薪水的会计职业），从劳埃德公司[1] 到证券交易所，从情妇的床到对他很是敬重的岳父母的家，我们热切地追随着这一无情捕猎着自己的猎手的闲逛。我们毫不犹豫地把他放在他那些兄弟的旁边：这里，我们看到了坚持追寻被无故抢夺走的马匹的米夏埃尔·科尔哈斯[2] 的激情，看到了不惜一切代价借钱的德米特里·卡拉马佐夫[3] 那突生灵感的衰竭，看到了追跟着律师和法官的约瑟夫·K.[4] 的一冲一冲的步伐。泽诺突然遭遇并在此后一直为之痛苦的病残（膝盖的僵硬，因为一个瘸腿的朋友对他说了行走时五十四块肌肉的运动，或者腰肋的疼痛，因为另一个朋友给他看了一张漫画，画上再现了被他的雨伞穿透了的腰肋），跟亚哈船长[5] 的病残颇有些类似，后者是在与白鲸搏斗时失去了

---

① Lloyd：国际著名的保险公司，建立于1870年，旧译劳合社。

② Michael Kohlhaas：德国作家克莱斯特同名小说中的主人公，他是一个正直善良的马贩子，因马匹被容克地主掠夺走，到处控诉均遭拒绝，被迫揭竿而起。

③ Dimitri Karamazov：俄国作家陀思妥也夫斯基小说《卡拉马佐夫兄弟》中的主人公。

④ Joseph K.：卡夫卡作品《诉讼》中的主人公。

⑤ Achab：美国作家麦尔维尔小说《白鲸》中的主人公，他的一条腿是被一条白色的抹香鲸咬掉的。

他的腿的，或者跟莫洛伊[1] 有些相像，而这一位的瘫痪是从脚开始一点点地逐渐蔓延的。对自己的死，泽诺早就预先知道了：它将从下肢的坏疽开始。他没有一直活到那个城市成为“领土光复主义的”的里雅斯特，在那里，人们说的不是意大利语，而是一种混杂着德语和克罗地亚语的方言，使人联想到卡夫卡笔下日耳曼化的捷克的布拉格，乔伊斯笔下英格兰化的爱尔兰的都柏林——所有那些并不自由自在地说着自己语言的人的祖国。“一部写下来的忏悔录总是谎言连篇的，而我们（的里雅斯特人），我们说着每一个托斯卡纳语词的时候都在撒谎！”

此外，叙述者没有什么诚意。在介绍他的故事时，书中的那个心理分析学家明确地说，它包含了大量的谎言。泽诺本身也顺便指出了其中的一些。但是，既然每一个事件都伴随着一段长长的分析，不是使它们丧失威信，就是把它们否定，在这里如何对待那些被称为谎言的东西呢？有一天，泽诺没有成功地以这一方式把情境弄得足够模糊，他便宣称：“它是那么的清晰，我简直什么都不明白了。”在通过多种转移手法积累了某一经典的俄狄浦斯情结的种种迹象之后，他终于愤怒地起来反对没能避免注意到这一点的医生了，随后，他依靠这一主题，故意补充了一些虚假因素。在他与朋友或家人的关系中，他也使用了类似的手法：“假如我没有使一切变得面目全非，我就根

[1] Molloy：贝克特同名小说中的主人公。

本用不着开口了。"到最后，他发现，他的分析能使健康转变为疾病。这没有什么关系：这时，他决定，必须治疗健康。

他想治疗的这一健康——或者这一不健康——这一意识，就像作品题目所指明的那样，他后来把它简单地叫做"生活"，它"不同于其他的疾病，永远是致命的"。

意大利和奥地利之间的战争爆发了。很悖理的是，主人公声称在无节制的贸易交易——冲突的扩大为它打开了大门——中找到了他的平衡。而作品在一个惊人的希望中结束了：一天，一个"同其他人一样，但稍稍更有些病"的人，在地球的中心安放一包其能量尚且未知的炸药。"将发生一种惊天动地的大爆炸，但没有人将听到它了，而大地将回到原先的星云状态，在没有了人的天际中继续运转，没有了寄生虫，没有了疾病。"

病了的时间，病了的语言，病了的力必多，病了的行为，病了的生命，病了的意识……显然不应该看到，这里头有一种对人的原罪的模糊讽喻，或者某种形而上学的哀叹。它涉及的是日常生活和世界的直接经验。伊塔洛·斯韦沃对我们所说的就是，在我们的现代社会中，再也没有什么东西是自然的了。甚至没有理由为此而苦恼。我们可以完全彻底地生活得很幸福，说话，做爱，做生意，打仗，写小说；但是，这些东西中没有一种是可以不去想就可做到的，像人们呼吸那样。我们的任何一个行动都在反思自身，都在承载着问题。在我们的目光下，我们为把手

伸开而做的简单动作都会变得怪异和笨拙；从我们嘴里讲出来的字词突然听起来有些虚假；我们精神上的时间不再是钟表上的时间；而小说写作，也跟着不能再是天真无辜的了。

梦想者若埃·布斯凯

（1953 年）

> 一个人认识到自己是这世界的产物。他想成为它的意识：即以一种方式梦想自己体现为它的拯救。
>
> 若·布

伤残者若埃·布斯凯在他的卧室中，如同囚犯，纹丝不动，他写道：

"我在那里，但却不是以你在那里的方式：假如你能够仅仅看到我眼睛的工作！……

"我的影子在我周围转着，你在你的影子周围转着。

"很难让别人明白，我不像他们那样活着。他们在空间中，就如鱼儿在水中。我却不是。我是河床中的一个洞。"

二十岁那一年，布斯凯突然发现自己"被剥夺了生命"，因为他在战场上负了重伤，从此下身瘫痪。这时候，他首先想到了自杀，"出于对生命的热爱"。但是，他很快

发现了自己的错误：如果说他失去了腿的功能，那么生命，它，却不能离他而去。还有更好的，他体质的衰退却给了他一种新的力量——无疑，这是一种被他躯体的动弹一直转移了的或者说掩盖了的力量——使他能够在自己的周围构建一个世界，一个对他来说美妙无比，但对那还有选择的人来说只有次一等趣味的世界，他很快就认识到了，这一力量是最最珍贵的，最最深刻的，或许还是惟一现实的……

“假如所有的人都像我一样一动不动地活着，他们就会有一个充满着怀疑的名词，来指称那些围绕着他们转动并把他们包围起来的事实……”

假如人们一动不动地活着，假如他们接受成为这个“河床中的洞”，他们就会看到水从四面八方流向他们，看到水流以新的更能让人理解的方式组成，还看到整条河获得了它真正的意义。

这一戏剧性的经验，布斯凯并不想只由他自己来经历，而且，或许不仅仅通过他的诗歌和小说作品，而且还通过那些日常的反思，在反思中，他努力使我们明白他的环境，明白他是不可替代的。因为，他的环境只是创造者环境本身的一种残酷形象。

在他周围的可感觉的世界成为了这样的一种物质，就像梦幻或回忆那样，他必须加上他的想象力，才能把它从空无中拯救出来。他成了关在卧室中的囚徒，他被身上挨的那颗枪弹判处了不得行动，但是，最后毕竟还是他，给

了他的囚牢一种井然有序的存在，还是他自己，向偶然和混沌赎买了这颗把他击倒的失去了的子弹。在这里，问题不再是在事后再激发出一种意识，加在那些已经有了自己生命的现象之上：没有这一创造，物质本不会有任何的形式；布斯凯最后发现，他自己给了自己以残疾的惩罚。

在《月亮的头目》中，我们一页接着一页地跟随着这种进程：

“使一个人致残的事故并不触及到他生存的根本，他只是依据他的习惯才是会死的。身体上的不幸只能让那些该变坏的变坏。

“‘这么说，被抛弃在病床上后，你看到你的生命来到了你面前？’

“‘嗨！我除了成为事故的牺牲品，还能体现为什么呢？’”

在下文中：“按照你给你自己带来的最好面貌，好好地生活吧。假如生活强加给你一个你未曾设想过的规律，也不要以此借口跟它分开。你们，它和你，是同一个意愿的结果。”

但是，在下文更远处：“适合于你的，你早已祝愿了……”

首先，是青春的回忆重新组成了背景与事件，它们失去了光晕，从此模塑在一个不那么脆弱的面团中。相反，它没有带来任何的贫困化；它并不是代替了一种过于复杂

的现实的一个草图，这一工作“建设和摆脱出来”的，真的是石头与水。

“不可能，”一个童年时代的女性朋友对他说，“人们说，我们小时候生活过的乡村在地下一百尺的地方，而当我们以为见到你的时候，你下到了那里。”

但是，布斯凯并没有弄错；他知道他“把一种隐约而又深刻的经验掩藏在了回忆的中心”：那不是指下到深埋着的乡村中去，而是指重建它，或者还不如说，让它第一次见天日；因为，那花园，那水边的小房子，那脚下的铁轨，这所有的一切从来还都没有存在过呢。只有那些漫不经心的证人们，才会把它们跟毁于岁月和距离的凌乱废墟弄混淆了，而后者，那些建设是要跟它们相联结的。他知道，它们的辉煌，它们那“永恒不变的协调和密度”的质量，只属于一个被一劳永逸地重新发现的新世界。这一另一年代的雪[①] 将不会在第一缕阳光下融化。

“在我对马尔赛扬，或对我长大的村庄的回想中，回忆的参照就像一个被越来越温柔地让与的租界那样添加上去……我越来越觉得，在这一步骤中，几乎没有任何东西跟把它让与给我记忆的决心那样虚假，那样合适……

“我的囚徒经验造就了我；我自由，我孕育了我以为能像一个物件一样移动在其中的疆域。我瘫痪，我发现我自己的心跳不停歇地创造了这样的一个空间，我如此频繁

① 《另一年代的雪》是布斯凯的一部作品名。

地以为从中认出了我童年时代老一套的背景。假如我还保留有我的双腿的话，我本来会在我视野那柔和的缓坡上，把树木葱茏的山坡上的漫步调动得更远，我会把我的感觉融化在攀登的力量中，我血脉的搏动会安排下地势的起伏。现在，我把未完成的步骤抓得更紧了。我以为重新生活于回忆中，在一个往昔的模子中创造出一片风景，虽然我不再有办法钻进去，但我让时间在那里纷纷落下，有时候，我甚至挪动一页白纸，穿越神奇步骤的一根根线条。"

发现是最根本的，它标志着艺术的成功，标志着把文学从誊写或见证中解救出来。写报道需要作者特别意识到一种身体的移动，其基础多多少少总是"融化在攀登的力量中"，而创造则相反，恰如它在这里定义的那样，它与囚禁密不可分——大众化的形象也很愿意为它装饰一种囚禁：诗人在他的象牙塔中，萨德在他的牢房中，马塞尔·普鲁斯特在他那墙上镶垫了软木的卧室中。人们常常想把这一囚牢局限于某种孤独中，而且几乎总是被理解为人与人之间关系上的孤独。应该在这里看到更多的东西，甚至看到意义很不相同的东西：它不仅仅是一种更严重的分离，以彻底的方式把物体和背景分开，而且还是由禁止靠近所带来的那种新的维度。这正是上文引用的那一段中最后一句话以明白无疑的方式表明的东西——"……一片风景，虽然我不再有办法钻进去，但我让时间在那里纷纷落下……"——两种现象（创造者的瘫痪和创造的生命）在这里并不是并列的，而是由一种十分紧密的因果关系来连

接的。这就仿佛，尽管看起来实在有些悖论，假如没有某一种生活上的无能力，那种赋予活力的能力就不能产生；跟无能力作对的，正是被无能力所打击的人们——尽管在同时，他们不停地祝愿他们自己的不幸能有一种最终的完结（“假如我们仅仅只能扎根，那该多好啊！”），而死亡，既是它的终结，最完美的形象，也是对它的嘲弄。

“但愿我的存在，就像一棵树的存在那样，仅仅只是固定在一个地点上……或者，就像我精神的存在那样，可以消除任何的地点。但是，我就像那个过路人那样；瞧他在走路，他像是在追着一辆汽车。他是他自己，就像飞翔的羽毛是一只鸟儿。”

还有梦的假眠，它给了我们一种不那么可怖——无论如何，总是临时的和可逆的——同时却更为有效的近似，近似于理想状态。就像他超现实主义朋友中的许多人那样，布斯凯认真地记录他的梦；他喜爱“梦幻的至高孤独”；他担心“在醒来的一瞬间把他紧紧攫获的忧虑”，“深深地钻入我们内里直至对我们失去的一切空间感到恶心的忧虑”。很快，他自己就刺激起他的梦来了；他竭力“高傲地扬着头，进入到人们说是想象的这一世界中”。他“发愣的”眼睛上，眼皮半闭着，他感到周围的表面在变形：

“……整个房子变化着，似乎增大了，不再出声了，在我身上造就了一种孤独，空间中不断增大的寂静引人了一种大海般的威严和波涛汹涌。一个来到我嘴边的词，终

于以这一突然朝看不见和乌有敞开的房屋的视觉形象激奋了我。这一词就是：不在场。"

但是，这一梦的世界，它在另一些羽笔或画笔下，产生了那么多的魔幻场景和诗意上的虚伪骗术，布斯凯却为我们揭示出它的秘密——一种极端简单化的秘密——它同时也挑明了把日常生活和该是艺术的东西联系起来的谜一般的关系。这一次，与其给出一段多多少少不太确切的介绍文字，还不如让我们全文引用以下的段落：

"梦比清醒时的生活还更真实，因为在那里，物体是再也不会被忽视了：手枪、针和钟摆简述了事件，若是没有这些物体，事件就不会有。事件与物体在这里是可以严格互换的，这就像在那些完成了的、并全都经过审查的历险中那样，一个旅馆客房完整地讲述了侦探想象力无法立即重现的一桩罪行。而在读着犯罪故事时，或在读着雷蒙·鲁塞尔的作品时，我们会感觉到一个被虚构报告认定进入了他最必然和最确切的功能中的人的颤栗。"

首先，它看起来似乎是一个具有能指意义的世界；荒诞与无动机被带入到它们的位置上，依然未被解释清楚的种种符号的位置，它们对搜查"旅馆客房"的警察来说，将渐渐地变成可疑的印迹。另外，一切都在这里得到了揭示、体现，无论是在可触知的物质的表象下（"犯罪"的器具），还是在理论上更为短暂的痕迹中。例如，字词和句子在这里同样成为了物体，它们的形式在稍后也将能引来同样的分析。每个人都能感觉到——甚至常常并没有赋

予它什么重要性——反常的清晰，即便在最无足轻重的梦中，种种物体也会以这样的一种清晰性出现，一把椅子，一块石头，一只手，随便一片残屑的坠落（它使人留下这样奇怪的印象，它将重新自我再生，想多少次就多少次，就仿佛分开的断片已经永生于坠落的状态中），或者，以完全同样的方式，两三个词（由不知道谁的口中说出），其形象在头脑中依然保留着同样多的精确性，就像它们是镌刻在道路岔口处的一块牌子上。

人们很快发现，这些字词的实用意义，就像这些犯罪器物的插曲意义那样，实际上并没有任何的趣味。它们只是事物本身可能的副产品，而只有事物本身才是必要的，不可替代的。它们以一种逼人的严厉强加给我们的感觉，这种严厉丝毫不取决于人们随之将对它们所作的解释。它们的存在本身就足以说服我们，并使我们彻底满意。

在这样的条件下，一个如此完美的世界（就是说，它是完成了的，不是简单化的，不是别无他择的单行线，但是，在它那里，暧昧本身是无懈可击的），以如此的力量吸引我们走向它就不足为奇了，这个世界不再是一种彼界的承诺，而是相反，解救人摆脱怀旧情结，它吸引人是不足为奇的。大众化的表达这样说：躲避在梦中。这指的完全是别的问题；我们拿在手中的是此一世界的钥匙，同时我们知道，布斯凯所说的梦，并不完全是我们动荡的夜晚中的梦。假如闭上眼就足以辨别我们生活的真实轮廓，那事情实在是太容易了。必要的间距不是那么随便就能催生

出来的，毫无疑问，要做到这一点，最好还是不要熟睡。就像我们预先感觉的那样，这一醒的梦可以简单地就是艺术，睡眠有时候确实给出一些梦的碎片断屑，但是，却只有一种有意识的活动才能允许我们把它们聚集起来。

由此，如同回忆只是一种不在场的借口那样，梦中的事件与景色也只是一种方法，用来进入到种种更为迫切的现象的混沌中去，这些现象从四面八方包围着我们，其迫切性恰恰又令我们迷惑；又一次，重要的是逃避"攀登的力量"。

所有那些拥有一具强壮躯体的人，那些每天都在关节和肌肉的游戏中向自我解体多迈进了一步的人，谁都会对夜间的视觉作出反应。"做梦是一个好词，用来确指一个被睡眠束缚住的人在想象中发生的东西。"这个词，承载着各种各样略微有些贬义的言下之意，通常用于行动着的人，来维系他们精神健康的整体。然而，若埃·布斯凯猜想，无论如何，他可以在他的"前类似者"中找到自己的兄弟。

他曾写道，"我证实，一个人在去他的办公室时对自己说，他曾经梦见过他现在确实在完成的举动。

但是我，我在清醒时并不比熟睡时更在动弹，我的朋友们，我怎么能采用你们的方式，来区分这两类状态呢?"

或许，对这些能站立、能走路的"朋友"来说，假如他们善于从他们得到的不动的视觉形象中得到好处，那么，梦对他们将是一种更大的帮助；总之，梦对他们就像

对他一样，有着同样的使命，即解释同样的世界，或者还不如说，创造同样的世界。他承认道，“假如我不能跟随着白天的物体给我留下的印象，那么，看着我的梦幻就将只是一种荒诞的游戏。”

此外，“没有任何东西区分梦和白天：梦中的物体跟清醒时生活中的物体是相似的”。只是我们看它们看得更清楚，因为光亮“从更高处落下”。

我们又无可争议地回到了实地上：我们该接受的正是那些“白天的物体”，而刚才，在一瞬间里依稀看见的令人惊奇的清晰，实际上是它们的清晰……至少，它应该是这样的。正是为了获得它，它们才请求我们的援助。

“不要模仿现实，而要跟它合作。把你的思想和你的表达才华用于白日以及把白日一一区分的事实，顺从于事物的存在，假如你不是它们所缺乏的，你就什么都不是，你将用曾在你心中预感到的东西，来充实你现在心中的东西。”

梦只是一种“预感”，预感当我们的精神将为物质赋予它最终的形式时，现实世界将成为什么样。不幸的是，这些依稀可辨的断片，还不足以说服人相信他所身处的必然性，必然成为事物所缺乏的东西，以至于由于想象力的轻率或缺乏，他常常更愿意不去了解他曾作为见证的那些局部揭示。他在世界之中的地位更加增加了他的盲目。

“世界的平庸性在于我们视觉的不完美，在于我们注意力的无能。我们对事物的视觉依然是模糊的和朦胧的，

就像夜里被一束车灯的光照亮的前景，是那么的不完备，连开车者的想象力都会不停地解释和阐述他依稀看见的种种符号。在夜里，人们只有摆脱掉他所看到的东西，才能看清楚一条路。”

比“无能力解释符号”更为严重的，是这一苛求使我们进入的恶意状态。假如我们不能够，那尤其是因为我们不愿意。构成我们世界种种现象的不完美，打击了我们，但我们确信，它不关我们的事。出于混沌的责任心，我们很乐意地把圆满完成作品的考虑丢给某种高级的强力，就仿佛我们这些终有一死的凡人的生存条件，是我们采取放弃行为的一个充分借口。

“思想适应于它反映了其所有事实的生活，但它却禁止自己去总结这一生活。我们只是在一件事实中看到事实，我们禁止我们自己从中破译出注定要死亡的生命的一段故事。

我们的思想不愿意成为我们生活的思想。我们看到事物流逝，想忘记它们在看着我们死去。”

针对这一不可接受的放弃，布斯凯发展了某种固执的说教，其基本主题隐约流露在他所有的作品中。他说，真正的物质仍然是看不见的：“你以这一名称称呼的东西，甚至连它的形象都不是。真正的物质是被掩盖着的。必须让你的心灵跟它混合在一起，以便让它为你显示出来。”同样，时间和空间是人的作品，或者不如说，将是人的作品。这里需要拯救的，并不是人自身，“而是大地、石头、

灰烬。你的责任是行使对空间和时间的拯救。”在成为这个拯救者的愿望中，既有着许多的高傲，也有着最高级的屈辱，因为在这里头，人类个性要彻底消失，而催生一种或然的创造，它才是惟一应该存在的。但是，出于笨拙的虚荣心，人首先想“存在”，而恰恰是这一点造成了他的虚无。“你没有……你甚至没有被诅咒。诅咒只是你那微不足道的、魔怪般的自由的地点。”

我们精神的最高品质，仅仅只是孕育一种形式的能力(而用伦理学的术语来说，是责任)，这种形式能给世界以整一性，并“把它提高到我们的类似性上来”。那将是通过一种恰到好处的回归，人的真正的实现，一种属于“未来”的人。

“朦胧的人需要变得真实……”

事实是很难进入的。不过，我们还是在里头渐渐地发现我们生命的素描。在说到他的生命时，布斯凯——一种悲剧性的命运似乎偶然地粉碎了他的生存——写道：“这里，没有一个事实不是我心灵的一笔线条。”他还写道：“我既是我意愿的主体，同时又是它的作品……人以他对事件的参与而存在于世，他通过这些事件，以他自己的方式完成他本身将成为的事件。”比起这位二十年来一直身瘫卧床的战争伤残者来，谁更能够把如此的一种教训为我们表达得那么激动人心，那么明白无疑？

光弥补偶然还不够。跟那些命定荒诞的事件相比，那

些似乎早就融入到一种表面的、但却令人心安的、并为它们充当意义的秩序中的事件，就伪装得要强多了。那些事件完全不为人知地发生，人们忘了提防它们，它们只会更稳妥地窒息我们。

“最无辜的、跟原因连接得最紧密的事实、似乎从属于一些地下关系，其轮廓线会由我们的心灵来描绘。它们介入到一个冷却了的世界中，然而却只在一个很短的时期里，加入到我们的心愿中。人们会说，它们在寻找我们的过程中彼此相遇了，一边屈从于种种物理规律，一边以一种梦幻的方式，自行安顿在远离我们的地方。最后，它们在成为历险之前，成为了我们的回忆。”

无疑，超现实主义最严肃的征服，将是以一种系统化的研究，还给“对现实的共同视象投下一种如此强烈的怀疑的表面神奇”以它们整个的价值，还有它们整个的分量：“一种陌生秩序的显然担保”的价值与分量；正是通过发现它们的踪迹，我们才能进入到“每一瞬间的城堡中”。相反，把力量消耗于“人为地使一个铁熨斗和一个赛璐珞假领子凑在一起”，是没有用处的；“在最偶然的关系中找到无动机的不可能性”，使我们免除了这些游戏取乐，日常世界提供了足够的丰富性，使我们得以远离荒谬。种种最为平常的现象到头来也将是最为美妙的。

最后，我们应该避免寓意性结构和象征主义。（在这里，我们又发现了一个对安德烈·布勒东的朋友们来说很宝贵的概念。）每一个物体，每一个事件，每一种形式，

实际上都是它自己的象征："不要说这里有木头十字架和十字架的符号。这里有的是一个不现实的符号和一个现实的有所指的东西。两者，前者和后者，都既是现实，又是符号。"

布斯凯的世界——我们的世界——是一个符号的世界。在那里，一切都是符号，不是某种其他东西的符号，某种更为完美的、我们触及不到的东西的符号，而是自我本身的符号，是那种只亟待被揭示意义的现实的符号。

我们为此拥有一种特别的武器，它就是话语和文字的载体，语言。武器这一词也只有一半适用，用来指那些在我们看来同时既是一种方法，又是一种目的的东西：作为最佳意义上的符号（所有符号的代表），它同样也不能有完全在它自身之外的意义。总之，没有任何东西能够在它之外。

"语言并不包括在意识之中，它包含了意识……语言的经验把所有其他的经验都包括在其中……在给一个女人写了以下的话之后：'我将把你搂在我的怀中'，我就只差抓住她的幽灵了……"

在语言之外，也许就再也没有任何什么了。世界"在我们心中构成"并"通过话语完成"，因为话语就是真理："当它从命名一个物体的行动中得出了人的最终完成时，它就是真理。"

写作，就是"把我们的现实交给真理，我们从真理中

得到现实，为的是在它轻柔的怀抱中重新变成梦一样的东西”。

“让我们鼓足勇气承认它吧。人只是在他自身之外才存在，他只是存在的反面，完全地取消自身，对他来说将是一种显著的进步。悖论似乎是极大的。我们的存在还需要去赢得吗？说真的，我是这样认为的。我们是处于坠落状态的存在物，属于被流放的存在物，跟那致命的寒冷一样，远离着生命，然而，也只有这样致命的寒冷，才有净化气氛、给大量的水以协调性和固体性的特权。我明白了。我要从一个配得上光亮的现实的阴影中接受我的虚无，用我自己的双手铸造出一个物体，来抹去我的痕迹。”

一部“紧凑的和无法压缩的”作品，如此的完美，以至于看起来没有“被触动过”，一个如此完美的物体，以至于抹去了我们痕迹……在这里，我们不是认出了任何一位作家的最高抱负吗？

无疑，正是由于这种对文学创作（或者，以一种更为普遍的方式，艺术创作）的恒定思索，若埃·布斯凯的作品对我们才显得那么可贵。因为这一点，我们必须忽视这些书页有时会带来的碍人的东西：谁谈到了“坠落”和“流放中的存在”，似乎差不多就是在谈原罪。即便我们对他频繁地使用“心灵”一词——其实在这里，使用想象一词倒反而更为明畅——并不记恨，而对着布斯凯整个思想中充塞着的神秘主义（还是异端的），我们也不能抑制我

们的不快。比一套可疑的词汇（“心灵”、“拯救”，等等）更为严重的是，他的作品中存在着这样一种企图，要以人类精神来对整个世界作一种全面的补救。全面性的概念总是多多少少直接地导致绝对真理的概念，就是说，更高的一种真理，由此，很快地就导致了上帝的概念。

然而，在这里，是人本身应该“给予世界以整一性，并把它提高到他的类似性上来”。人们尤其遗憾的是，有一点没有明确，即这一步骤将始终停留在人的层次上，只是对人才具有重要性，它将并不触及事物的任何本质，而最后，我们被邀请参与的创作，将永远需要重新开始，由我们，随后再由我们之后的人们来重新开始。

只有在这时候，世界的发现才能获得它整个的意义——永恒的发现，人们对我们说得很明白，它属于艺术家们，但同样也属于所有的人。在梦中，在回忆中，如同在目光中，我们的想象是我们生活、我们世界的组织性力量。每个人都应重新发现他周围的事物。那是现实世界的真正的事物，清晰的、坚实的和辉煌的事物。它们不属于任何别的世界。它们不是任何别的东西的符号，只是它们自己的符号。而人能够跟它们维系的惟一接触，便是想象它们。

萨缪尔·贝克特或舞台上的在场

(1953年和1957年)

海德格尔说过，人的生存条件，就是存在于此。跟任何其他再现现实的方式比较起来，戏剧也许能最自然地复制这一情境。戏剧的人物是在舞台上的，这是他第一位的质量：他在那里。

萨缪尔·贝克特跟这一苛求的相遇，体现出一种例外的趣味：人们将终于看到贝克特的人，人们将看到大写的人。因为，小说家累死累活进行他的探索，却只能在他的书中越来越减小我们为它担忧的可能性。

莫尔菲、莫洛伊、马龙、马霍德、沃姆，贝克特小说中的主人公，在从这一本书到那一本书的过程中，变得越来越卑微，而且变化速度越来越快。一开始，他虽身有残疾，但依然能骑在一辆自行车上移动，后来，四肢一个接一个地很快失去了用处，甚至连爬都不能再爬了，他终于看到自己被关在了一个小房间里，他的感觉也渐渐地把他抛弃。房间在变窄变小，很快变成了一个简单的坛子，一截了躯体在里头渐渐腐烂，显然已经哑巴了，后来终于解

体。到最后，剩下的只是“蛋的形状和黏液的稠度”。但是，这一形状和这一稠度很快又被一种服装上的荒诞细节否定了：人物裹着裹布，而这对一个蛋来说尤其是不可能的。于是，我们又一次被警告：人，还不是这个。

这样，在我们眼前浮现的所有这些创造物，它们只能用于欺骗我们；它们占据了小说中的句子，替代了总是拒绝出现在那里的不可捉摸的存在者，不能恢复自己生存的人，从来都不能在场的人。

但是，现在，我们是在剧院里。瞧，大幕开启了……

布景并不表现任何东西，或者几乎不表现什么。一条路吗？我们不妨以一种更一般的方式说：外面。惟一值得一提的确切之处，是有一棵树，病病歪歪的，勉强像是一棵小树，没有一片叶子；不妨说：一个树状的骨架。

两个人在舞台上，看不出年龄，看不出职业，看不出家庭身份。他们也没有家；应该说：这是两个流浪者。从体表上看，他们没什么毛病。一个人脱着他的鞋子，另一个谈论着福音书。他们吃着一根胡萝卜。他们没有什么可对自己说。他们彼此称呼时，使用的是两个昵称，两个似乎跟任何一个读得清楚的名字都不搭界的昵称：戈戈和迪迪[1]。

他们朝右看看，朝左看看，他们装作要走的样子，要分手的样子，却总是回来，来到舞台中心，一个紧挨着另

① 这两人的名字本来是弗拉季米尔和爱斯特拉冈。

一个，他们无法去别的地方：他们等待着一个叫戈多的人，而对这个戈多，人们一无所知，只知道他将不会来：至少从一开始起，这一点对所有人来说都是很显然的。

一个小男孩（迪迪记得他前一天已经见过他）来到，给他们带来这样一条信息："戈多先生今天不会来了，他明天一定来。"这时，没有任何人感到吃惊。随后灯光迅速转暗；那是夜晚。两个流浪者决定离开，第二天再来。但是，他们都不动窝。大幕落下。

在此之前，另外两个人物曾来到这里，让人消遣了一番：波卓，外表健康强壮，用一条绳子牵着他的仆人幸运儿——后者的健康已经毁了。波卓坐在一把折叠凳上，吃了一只鸡腿，抽了一烟斗的烟；然后，他对黄昏的天作了一番浮夸的描述。幸运儿在他的命令下蹦跳了几下，算是在"跳舞"，还非常神速地作了一番谁也听不明白的讲演，结结巴巴，支离破碎。

这就是第一幕。

第二幕：第二天。但那真的是第二天吗？或者在那之后？或者在那之前？无论如何，布景还是一样的，只有一个细节上的不同：那棵树上现在有了三片叶子。

迪迪唱着一支歌，歌词的内容如下：一只狗偷吃了一根肉肠，人们把它打死了，人们把它埋葬了，在它的墓碑上，人们写下：一只狗偷吃了一根肉肠……（随意处理）戈戈重又穿上了他的鞋子，他吃着一个小萝卜缨，等等。他已经不再记得他曾来过这里。

波卓和幸运儿又回来了：幸运儿哑巴了，波卓眼瞎了，什么都不记得了。同一个小男孩回来，带来了同一个信息："戈多先生今天不会来了，他明天来。"不，孩子不认识两个流浪者，他从来没有在任何地方见到过他们。

又是夜幕降临。戈戈和迪迪试图上吊自杀——树枝也许足够结实——但不幸的是，他们没有带绳子……他们决定离开，第二天再回来。但是，他们都不动窝。大幕落下。

这就叫做："等待戈多"。演出持续大约三个小时。

从这惟一的视角来看，这里头有令人吃惊的东西：在这三个小时中，戏剧站立住了，它没有空洞，尽管它是用空白做成的，它没有停顿，尽管它看起来决没有理由继续下去或者结束。从头到尾，观众都在跟随着；他们有时候可能会失去常态，但是，他们似乎跟这两个存在体挂靠在了一起，尽管他们什么都没有做，也几乎什么都没有说，他们除了在场之外就没有其他的质了。

这出戏一创作出来，几乎众口一词的批评就在强调它的公共性质。确实，"实验戏剧"一词在这里再也不适用了：这是一种很短的戏剧，所有人都能够看，每个人都能立即从中获得收益。

这是不是在说，没有任何人弄错了吗？当然不是。人们甚至到处都弄错了，就像是每个人都弄错了自己的悲惨命运。并不缺乏种种的解释，人们从左右上下地向我们吹风，但全都一个比另一个更无用。

有的说：戈多，是上帝。你们难道没有看到，戈多（Godot）的词根God（上帝）是作者从他的母语中借来的吗？为什么不是呢？戈多——同样，为什么不是呢？——是大地上一种最美好的社会秩序的理想。人们难道不希望有它的体验和庇护吗，不希望有可能不再受命运的打击吗？这一个波卓，这个确实不是戈多的人，难道不是一个控制着思想的人吗？或者另一种说法：戈多，是死亡：假如死亡再不自己来到的话，人们明天就将上吊。还有的说：戈多，是沉默；在等待它的时候，必须说话：以便到最后能有闭嘴的权利。有的则说戈多是不可企及的自我，贝克特通过他的全部作品，总是怀着这样的一种希望在追求着它："这一次，也许，最后将是我了。"

但是，这些好歹对付着试图限制种种损害的形象，即便是最微不足道的形象，也不能在任何人的希望中抹去戏剧的现实本身，这一既是最深刻的、又是十分表面的部分，对它，再没有别的什么可说了：戈多，是两个流浪者在一条路的边上等待着的那个人物，他却不来。

至于戈戈和迪迪，他们依然在更为固执地拒绝任何别的意义，除了那个最平凡的、最直接的意义：这是普通的人们。他们的情境可以简化为这一简单的证明，在这一证明之外，看来是不可能有什么进展的：他们在那里，他们在舞台上。

一段时间以来，一些拒绝资产阶级戏剧舞台运动的企

图，无疑就已经存在了。在这一领域中，《等待戈多》标志着某种结果。冒险从来没有这么大过，因为这一次，问题涉及的是根本，毫不暧昧；同样，方法从来没有这么贫乏过；然而，总而言之，误会的余地从来没有这么可以忽略不计。这样，我们不得不回过头来看一看，衡量一下这一冒险和这一贫乏。

直到最近几年，人们似乎还很有道理地这样想，假如说，小说早已能远远地冲破它那些传统的规律及其附庸，戏剧至少还应显得更谨慎一些。确实，戏剧作品只有在观众理解的条件下，才能达到自己的活力；因此，必须使观众的注意力被一种氛围笼罩住：向他们再现出类拔萃的人物，以刺激性的情境引起他们的兴趣，使他们陷入到一系列复杂的情节中，或者用一种持续的词语创造，多多少少属于谵妄或诗意抒情的词语创造，使他们从他们自身中猛烈地跳出来。

《等待戈多》给我们建议的是什么呢？仅仅说这出戏里什么都没有发生，还远远不够。是这里头既没有任何的情节，也没有任何的故事，这其实已经在别的舞台上看到过了。这里，我们必须写道：比一无所有还要少，就仿佛我们经历着某种一无所有之外的倒退。在萨缪尔·贝克特的作品中，总是这样的，一开始给予我们的这很少一点点——它在我们看来就是一无所有了——很快地在我们的眼皮底下衰退，变得更为破败，就如这个波卓，回来时丢失了视力，由一个丧失了说话能力的幸运儿牵着，同样，也像那个胡萝

卜，第二幕出现时，它已经只是一个小萝卜缨了……

"这确实变得毫无意义"，一个伙伴这样说。"还不够"，另一个伙伴说。一阵长久的沉默给他的回答加上了句号。

依据这两句对话，人们将判断出，我们离上文中提到的那种词语谵妄有多少距离。从开始一直到结尾，对话在走向死亡，疲惫之极，持续地位于垂死的边缘，贝克特的所有"人物"正是在这一边缘上动弹，我们甚至往往不能肯定，他们依然处在他们死亡的这一边。在一阵阵的沉默、重复话、现成的套话（如"我们就是我们这样子，本质是不变的"之类）当中，两个流浪者中的这一个或那一个不时地建议，为了打发时间，来一场对话，来"后悔"，来上吊，来讲故事，来彼此辱骂，来捉弄"波卓和幸运儿"。但是，每一次，这企图总是半途流产，在经过一番不确切的交流之后，便在停顿、拒绝和失败中不了了之。

至于论据，它可以用三个词来简述——"人们等待戈多"——这三个词像副歌一样，不断地返回。但是，它像是一段愚蠢的和使人厌烦的副歌，因为这一等待引不起任何人的兴趣；只要作为一种等待，它就不拥有丝毫的舞台价值。它既不是一种希望，也不是一种忧虑，甚至连一种绝望都不是。它只不过是一种不在场的借口。

在这一普遍化的解体中，存在着像一个最高点那样的点——在这里就是说，一个反向的最高点——一个凹处，一个地牢。幸运儿和波卓，身体残疾，在道路中央倒下，

一个倒在另一个身上；他们再也不能爬起来了。在一番长久的讨价还价之后，迪迪过去施以援手，但他踉跄跌倒，摔在他们身上；他也不得不跟着求救。戈戈向他伸出手，一脚失去平衡，倒在地上，再也没有一个站立着的人物了。在舞台上，只剩下乱攒乱动、哼哼唧唧的这一堆了，这时候，人们可以辨认出迪迪的脸亮闪闪的，他以一种几乎十分平静的嗓音说道："我们是人！"

人们熟悉概念戏剧。那是一种健康的智力练习，它有它的观众（尽管在那里，情境和剧情进展有时变得很廉价）。人们感到有些厌倦，但是，人们坚定地"思索"着，在剧院大厅中如同在舞台上。思想，即便是颠覆性的思想，总有着某种令人安心的东西在里头。话语——漂亮的话语——也能安慰人。高贵而和谐的话语将何等地不会造出误会，为概念或概念的缺乏用作面具！

这里，没有误会：也没有比漂亮话更多的思想；前者和后者都只是以戏仿，以反面，或者以尸体的形式在作品中出现。

话语，是波卓描绘的这片"黄昏景色"，它被宣告出来，像是一块用大量清嗓子和挥鞭子的动作选择出的东西，配以精心挑选的表达和戏剧化动作，但却同时被突然的停顿、常见的惊叹、粗野灵感的卑下所破坏：

"……（他的嗓音好像在唱歌一样）一个小时之前（他看了看手表，用粗俗的语调）大概是吧，（嗓音重又唱

歌般的）在不知疲倦地为我们倾泻了（他迟疑了一下，语调低沉下来）比如说从上午十点钟开始，(语调高扬起来)红色与白色飞流的光芒之后"，等等，一直到那个不了了之的结尾，在一阵子沉默之后，以一种忧郁的语调吐露道："在这婊子养的大地上，事情的发生就是这个样子。(长时间沉默。)"

而现在，出现了思想。两个流浪者向波卓提了一个问题，但没有人能想起来是什么问题。所有三个人都不约而同脱下帽子，各自都用手捂着脑门，皱着眉头，绞尽脑汁地想。长时间的沉默。突然，戈戈大叫起来，他想起来了："他为什么不把行李放下来?"

他指的是幸运儿。这正是几分钟之前提出来的问题，但就在这几分钟的间歇中，那仆人已经把行李放下了；事情那么巧，以至于迪迪以如下结论说服了所有人："他既然已经把行李放下来了,我们当然不可能问他干吗不把它放下来。"这是很合乎逻辑的。在时间不再流逝的这一世界中,之前和之后这些词是没有任何意义的;只有现时的情境才算数:行李现在是放在地上的,好像一直就是如此。

这样的推理在刘易斯·卡罗尔[①] 或雅里[②] 的作品中已

---

① Lewis Carroll（1832—1898)：英国作家，代表作为童话小说《艾丽丝漫游奇境记》。

② Alfred Jarry（1873—1907)：法国作家，代表作为戏剧《乌布王》。

经存在了。贝克特只是做得更好：他为我们展示了他那特殊化的思想者，幸运儿；在他主人的呵斥（“思想吧！猪猡！”）下，他开始说：“恰如潘松和瓦特曼新近的公共事业的存在本身所显示的那样有一个白胡子嘎嘎嘎的上帝本人嘎嘎超越时间空间确确实实地存在他在他神圣的冷漠他神圣的疯狂他神圣的失语的高处深深地爱着我们除了少数的例外我们不知道其原因但它终究回来到并忍受着痛苦，遵循着……”，等等。其他人，为了让他闭嘴，不得不把他打翻在地，给他一通老拳，一顿脚踢，还有，惟一真正有效的办法，摘走他的帽子。就像两个伙伴中的一个所说的：“思想，还不是最糟的。”

人们可能是过分地强调了类似思索的严重性了。七十多个世纪的分析和形而上学不但没有使我们变得谦虚，反而倾向于掩盖我们才能上的本质性弱点。事实上，一切就这样发生了，似乎一个问题的真正重要性恰恰可以用我们所处于的不可能性来衡量，我们不可能给它一个诚实的思想，假如我们不想让这思想降格的话。

贝克特所有作品所表示的，正是这一运动——这一如此严重地带传染性的退化。那两个伙伴，幸运儿和波卓，就效仿着莫尔菲、莫洛伊、马龙等人的样子，一幕比一幕更走向衰退。胡萝卜退化成了小萝卜缨。关于偷食吃的狗的那首套歌，迪迪唱到后来甚至都唱丢了线索。戏中的所有其他的次要成分也都一样。

但是，两个流浪者，他们，却始终没有变质，没有变化。因此，这一次我们确信，他们并不是简单的傀儡，其使命仅仅局限于遮掩一下主角的缺乏。他们声称在等待着的那个戈多，不是需要“存在着”的他，而是他们，迪迪和戈戈。

在瞧着他们的同时，我们一下子抓住了戏剧表现的这一主要功能：要显示出，存在于此的事实究竟包括了一些什么。因为，我们在一个舞台上还没有看到的，恰恰是这一点，或者说，我们还没有看得那么的清晰，带有那么多的显然性，那么少的让步。戏剧人物，最最常见的，所做的是扮演一个角色，就像在我们周围那些逃避着他们自己生存的人所做的那样。在贝克特的剧作中，正好相反，一切发生得就似乎那两个流浪者呆在舞台上却没有角色。

他们在那里；他们就应该解释。但是，他们似乎没有准备好的、并在心中背得滚瓜烂熟的剧本，他们没有这些来支撑自己。他们必须发明。他们是自由的。

当然，这一自由没有用武之地：同样，他们没有任何东西可以背诵，他们也没有任何东西可以发明；而他们的对话，没有任何的线条来支撑，简化为一些微不足道的断片：自动的反驳，字词的游戏，多多少少流了产的虚构争论。他们几乎胡乱地尝试了一切。他们不能够自由地去做的惟一事情，是走开，是停止留在那里：他们必须留下来，因为他们等待着戈多。在第一幕中，他们就在那里，从一开始一直到结束，而当大幕落下时，它是落在了两个

继续等待着的人的头上，尽管他们宣称要走掉。到了第二幕，他们仍然在那里，第二幕并不带来任何新的东西；重又一样，尽管他们宣称要走掉，当大幕落下时，他们依然留在舞台上。第二天，他们还将在那里，第二天后的第二天也是，依次类推……日复一日，明日复明日，明日再明日[1]……独自在舞台上，站立着，无用，没有未来，也没有往昔，无可救药地存在于现在。

但是现在，人本身，那个在我们眼皮底下留在那里的人，最后也衰退了。大幕重新升起在另一个新戏中：《终局》，一个“丢失之局的古老终结”，主角哈姆这样明确道。

哈姆并不比他的前任迪迪和戈戈更强，他根本不可能走动到别处去。但是，他无法行走的原因，悲剧性地变成体质上的：他瘫痪了，坐在舞台中央的一把轮椅上，而且，他是个盲人。在他四周只有光秃秃的四壁高墙，没有窗户可以进人。克洛夫，一个护士，自身也是半个残疾者，好赖对付着服侍临终者：在所谓的散步中，他总算还能推着轮椅沿着墙壁转圆圈。

与两个流浪者相比，哈姆失去了还留在他们身上的那种微不足道的自由：再也不是他自己选择了不走开的。当他要求克洛夫建造一个木筏，把他装在上面带走，以便把他的躯体抛弃给随心所欲的海浪，那也只能是一次玩笑面

---

① 此处原文为英语。

已；仿佛哈姆在立即放弃了这一计划之后，还会寻求给自己以选择的幻觉。实际上，在我们看来，他就像是被关闭在隐居地一样；假如说，他没有出去的欲望，那么，他也一样没有出去的办法。这里就有了一个显著的不同：对人来说，问题不再是肯定一种立场，而是忍受一种命运。

然而，在他囚牢的内部，他依然进行着一种选择的戏仿：他的散步，他当即就中断了它，他要求把他带到中央，确切地在舞台的中央；尽管他什么都看不见，他却声称，在一种感觉或在另一种感觉中，他能敏锐地感觉最细微的差别。

位于中央，纹丝不动，这还不够：必须摆脱所有无用的道具。哈姆立即把他依然还拥有的一切扔到够不到的地方：一个唤人用的哨子，一根万不得已时可用来推轮椅的棍子，一只碎成烂布头的玩具狗。最后，还必须有孤独："完了，克洛夫，我们完了。我再也不需要你了。"

确实，陪同的角色结束了：再也没有饼干，再也没有镇静剂，再也没有什么可以给病人了。克洛夫只有走了。他这样做了……或者，至少，他决定这样做，但是，戴上了帽子，提上了行李，等哈姆无谓地叫唤着他，并以为他也许早就走远了时，克洛夫依然在那里，在大开的门边上，两眼凝视着哈姆，后者用一块血淋淋的布遮掩着脸面，同时，大幕落下。

由此，直到在这最后一个形象中，我们还能找到在场

这一主题：所有存在着的都在这里，在舞台之外，只有空无，只有非存在。克洛夫做得还远远不够，他踩在一条板凳上，透过那些细小的洞口，看着外面的伪世界，他用一个词告诉了我们这片“风景”：一边是一片空荡荡的灰色大海，另一边是一片荒漠。实际上，观众们无法看见的这片大海和这片荒漠，从严格意义上来说是无法居住的，完全就像画布上的景色那样无法居住，画布上画的海水和沙漠是无法居住的。由此有了这一段对话：“你为什么跟我在一起？”“你为什么守在我身边？”“因为没有别的人。”“因为没有别的地方。”此外，哈姆还不断地强调：“在这里之外，就是死亡”，“离远了，你就将死去”，“远离我，就是死亡”，等等。

同样，在时间上，一切都是现在的，就像在空间中一切都是现在的那样。对这一不可抗拒的这里，回答的是一种现在的永恒：“昨天！这是要说什么呢，昨天？”哈姆好几次宣称说。空间和时间的连接，能给关于潜在的第三个人物的话题的，仅仅是这样的一种确信：“假如他存在着，他将来到这里。”

没有过去，没有别处，没有死亡之外的其他未来，如此定义的世界必然被剥夺了 sens，这一词的两个词义都被剥夺了①：它不仅排斥了任何有关进步的概念，也排除了

① 法语中，sens 一词主要有两个词义，一指方向，一指意义。

任意的一种意义。

突然间，哈姆心中有了一个疑问："人们难道不是正在……在……意指某物吗?"他激动地问道。克洛夫立即劝慰他："意指? 我们，意指!（冷冷一笑）啊，它可真好啊!"

但是，对死亡的这一等待，越来越严重的这一残疾状态，哈姆对克洛夫发出的这些威胁（"有一天，你将变成瞎子。像我一样。你将坐在一个地方，小小实体将永远消失在空无中，消失在黑暗中。像我一样。有一天，你将说，我累了，我要坐下来，于是，你将坐下来。然后，你对你自己说，我饿了，我要起来，找东西吃。但是，你却站不起来了……"），现在时的这整个逐步腐烂，这一切，无论如何，构成了一种未来。

于是，对"意指某物"的害怕得到了极好的证明：通过对一种悲剧进展的这种意识，世界一下子就恢复了它整个的意义。

同时，在这样一种威胁（这一未来既是可怕的，又是致命的）面前，人们可以说，现在时什么都不是了，它消失了，变没了，丢失在了一般性的失败中。"再也没有镇静剂了……""再也没有饼干了……""再也没有自行车了……""再也没有大自然了……"再也没有现在了，克洛夫最后可以这样说，依然用他那忧郁而又得意洋洋的语调。

"一无是处的时刻，永远一无是处……"哈姆在他最

后的独白中说，这是对多次重复的句子合乎逻辑的结论："向前了。向前了。某种东西在前进。"而最终，哈姆还是承认了自己的失败："我从来没有在那里。克洛夫！……我从来没有在那里……不在，从来都不在。没有我，一切依然发生……"

致命的旅程重又完成。哈姆与克洛夫，戈戈和迪迪的后继者，找到了贝克特笔下所有人物的共同命运：波卓、幸运儿、莫尔非、臭洛伊、马龙、马霍德、沃姆……等等。

戏剧舞台，在场的最佳特点，并没有长久地抵抗传染。痛苦以跟在小说叙述中同样稳定的节奏进展着。在有一段时间认为我们曾抓住了真正的人之后，我们现在不得不忏悔我们的错误。迪迪只是一个幻觉，无疑，正是这一幻觉，给了他这一翩翩起舞的步子，给了他一条腿在另一条腿上的摇晃，给了他稍稍有些小丑模样的服装……他也一样，他只是一个谎言的造物，临时性的，很快会重新落到梦幻和虚构的领域中。

"我从来没有在那里过"，哈姆说，面对着这一招认，再没有任何东西可算数了，因为，根本不可能听到他说别样的话，他只有在最一般化的形式下这样说：任何人都从来没有在那里过。

假如在《等待戈多》和《终局》之后，现在来了第三部剧作，那也许又将是《无名的人》，小说三部曲的第三部。哈姆已经通过他逐步虚构的小说，创造出不自然的曲

折情节，使人物的幽灵动弹起来，从而令我们想象到了这部作品的调子。既然他并没有亲自在那里，他就只有给自己讲故事，操纵一些傀儡来代替他，以便帮着打发时间……除非萨缪尔·贝克特为我们保留着新的意外……

一种自我创造的小说

（1954 年）

“我想到了，我想到了，一本书往往对一种意义抱有何等的奢望，但是，假如它在宏大宽度上无所作为，这又是何等异常的美妙啊。”罗贝尔·潘热这样给我们预告了他的抱负，而这个正直的作家（这一种类并不是那么普遍）好几年以来竭尽全力使他的书在宏大宽度上无所作为，现在正在不为人知地——甚至不为专家们所知地，因为专家们已经被职业习惯淹没在成功的线性叙事的日常波浪中——悄悄过渡，这些表面上看来无头无尾的书（潘热的书），也许恰恰已经是所宣称的“异常美妙”的作品了。

我们必须尝试着重新描画一下这些作品，即便不是描画它们的故事——每一页里，这些故事都在矛盾中编织并分解，在异文中，在冒险的跳跃中，人们常常不是逃过难关，而是落入困境——至少也要描画它们的运动，如果说，有时候很难在那种恒常的破坏当中抓住这一运动，那么，它毕竟也决不是偶然的，不是约定俗成的。

《马于或材料》，这个题目就已经是一个纲领了。这部

小说中的人物既不属于心理学的领域，也不属于社会学的领域，甚至也不是象征主义的，当然更不是历史学的或伦理学的；那是一些纯粹的创造，只隶属于创造精神。他们的存在，已经超越了无法捉摸的梦幻和印象的一种含混的过去，只是一种毫无计划的变异，一个句子接着一个句子地屈从于最怪诞的变化，任凭浮现在头脑中的最细微想法、无根据的最细微话语或者最不稳固的怀疑的摆布。然而，他们自己造出自己，不过，不是每一个分别创造出他自身的现实，而是整体地自我形成，就像一个活生生的肌体组织，其中的每一个细胞分别萌芽并雕刻出它的邻居；这些人物不停地相互制造，他们周围的世界依然只是他们的假想、他们的谎言、他们的谵妄的一种分泌物——几乎可以说，一种垃圾。当然，这样的一种增加方式不是很健康，它更多地使人想到某种病理上的增生，而不是直截了当地通向麦穗的麦粒的发育。为此目的的故事只能围着自己绕圆圈，除非它突然碰到死胡同的深底，毫不为难地回头而返；在别处，它还分岔为两个或更多的平行系列，它们立即彼此作用，互相摧毁，或者聚集为一个意外的综合体。

这里头有小说家拉提拉伊，还有罗尔帕约小姐，她也是一个小说家，有邮递员辛图尔，他送错信件，弄虚作假，还有小霏昂特，专门制造故事的坏姑娘，还有马于的老板胡安·西蒙、小子品松、朱丽娅，等等。人们已经不太知道，他们当中的某些人在何等程度上不是被其他人创造出来的。人们不知道对那一大群很次要的配角能说些什

么，这些配角是这一位或那一位主角的思想的物质化体现，他们出现而又消失，改变着，增加着，消散着，并且创造着新的虚构，使新的虚构混合于情节中，使它们反过来反对它们从中出来的现实。

马于本人真的是这一幻景的一个证人吗？或者，他是这一幻景中的神？或者，他只不过跟其他人一样，是加在悲剧命运上的虚构之一，跟这些虚构一样，游荡在这一区域，在阿伽帕和方托瓦纳之间①，在现实的非理性郊区？马于一开始艰难地浮现在他的睡梦之上，在一系列同一年龄的十四个兄弟之上；他认为，他必须找到一个办公室，好到那里去，像所有其他人一样。他仅仅带去了装饰他卧室墙壁的照片：一些形象——当他瞧它们时，它们就在他身上"造成空无"。他找到了那个叫胡安·西蒙的雇主，后者试图跟他的女主顾通信，而不经过邮递员辛图尔的转手。胡安·西蒙的女儿小霏昂特，假装被马于打了一个耳光……或者并没有被打耳光，人们不知道……或者，干脆是她打了他一个耳光……在几页中，故事叙述变成了一种特别令人不舒服的复杂一团，很可惜，我们在这里不可能分析；同样，当后来又参与进来了两个小说家和一个邮政局长，而且，这三个人全都公开宣扬要写故事时，故事一

① 罗贝尔·潘热在1951年曾发表短篇小说集《在方托瓦纳和阿伽帕之间》，在这些短篇小说中出现的城市和景色都是想象的，从此，阿伽帕、方托瓦纳等地就成了他小说中描写的地点。

下子就喜悦地超越了不可理解的界限。马于别无他法，只得回到自己家中，终于摆脱了——他以为——这整个一堆“优柔寡断的人物”。作品的最后一百页不是别的，只是原始状态的材料，被分解了的现实的简单小块。它们至少跟之前的一切显得同样有趣，同样丰富，同样令人激动：从天上落下而丝毫不留痕迹的字词，“颠倒地”说话的孩子们，一次公共集会中在一根柱子旁边动弹着的一小截耳朵……从此后，再也不可能说，罗贝尔·潘热到底是一个实验室中细致的研究者，还是一个滥服了毒品的通灵者。叙事封闭于一个谜一般的结论：“就这样。我再也没有什么可说的了，然而一切全都留在我身上，我赢了。”

但是，不可避免的是，为了“有幸继续下去”，现在一切重又开始。这一次，作品叫《狐狸与指南针》。新小说在某种平淡无奇中开始了，像往常一样醒来；一些可能游荡在角落中——可能的生活，可能的文学……人们对我们说，一部小说应该展开在一种“我生于……”中，但是，某种其他东西试图滑到笔底，返回，然后又顽固地回来：“有人用一支长长的针扎了我一下……”必须明确一下：“一个物体的诞生，我注意到，没有在今天发生，周围有些运动妨碍着它的抬头，而明天，你将觉察到它已经存在了。由此，对起源的最好解释，也许是以嘴巴的声音开始，渐渐地滑向有声有色的话语，直到那样的一刻，听众参与到你的故事中去，却毫不提出任何的问题。”这恰恰是这里发生的事情；慢慢地，在种种的离题话和失败之

中，一个红棕色的斑点出现在了绘画中（在《狐狸》中，主人公是搞绘画的，就像他们在《马于》中写小说那样）。这团一开始难以分辨的颜色，很快就形成了一只狐狸的形状，它又分身为许多人物，其中的一个不是别人，就是流浪的犹太人大卫。这只狐狸虚构了一次旅行，一次在以色列的旅行。随后，是对在基布兹[1]中的生活的一种报道，报道不时地被一些插入话题所打断，例如对圣经或对其他东西的回顾、法老们和苏丹们的出现，还有更难以想象的遭遇——类似堂·吉诃德以及他在卡斯蒂利亚荒漠的遭遇。这份记录片之类的资料在巴勒斯坦夏天的热浪中拖得很长很长。叙述者对这一厌倦很是担忧，他认为，在读者和他自己的心中，还有他那些旅行者的心中，都有这种厌倦。他说："不行啦，他们是不是已经回来了？"然而，狐狸和大卫还认识了马利亚－抹大拉[2]，她被人通称为"马抹"，她将帮助他们再次上船，随后，他们还将认识蹲着的誊写人，这次结识更为重要："你们要小心……别对他说什么，他会把什么都写下来。"确实，他立即亲自记录下了他自己的这番结识……"一个事实，亿万事实中的一个，人们在实践中否定它们的任何价值，人们记录它们，人们把它们记录下来，仅此而已。"

---

① kibboutsim：在以色列实行的一种农业合作组织。

② Marie-Madeleine：《圣经》中的人物，《路加福音》中对她的事迹有记载。

世界上最自然不过的事情是，这个狐狸，很久以来就一直跟叙述者（他叫做约翰·廷图因·珀里治）相混淆的他，重又出现在了方托瓦纳。马于和其他人指责他在一时间里离开了他们。他不再爱他们了吗？“当然了，我爱你们。我们生来就是连在一起的……我就在这里。”在喝开胃酒的当间，在归来时胡乱闲逛的当间，突然出现了罗尔帕约小姐，那个女小说家，她问约翰他想回到哪里。他模模糊糊地回想起，他计划对玛丽·斯图亚特[1]作一番研究，他谈到了起源，“随后，它就分岔了。”于是，她就给了他这样的建议：一本书，它的开始总是：“我生于……”而我们面前的这一本书，却悖论地结尾于对种种可能的开始的整整一系列收集，它们全都以这三个字开始，但它们到最后全都退化为一种不和谐的凑合：没有尾巴的句子、叫喊声、结结巴巴以及其他的“嘴巴的声音”。

再一次，一切都该重做。然而，从一种意义（惟一对我们具有重要性的意义）上来说，罗贝尔·潘热依然“赢了”。

---

[1] Marie Stuart：历史人物，英国王室中曾有两位，一个是玛丽·斯图亚特一世（1542—1587），生而为苏格兰女王，后嫁法国国王，再后守寡，回苏格兰。另一个是玛丽·斯图亚特二世（1662—1694），英格兰、爱尔兰和苏格兰女王。

新小说，新人

（1961年）

近几年来，人们对“新小说”写了不少评论文字。不幸的是，在人们慷慨献给它的批评意见中，同样——常常还有——在赞扬意见中，存在着那么多的极端简单化，那么多的错误，那么多的误会，以至于在广大公众的头脑中，某种魔怪般的神话终于建立起来，新小说对他们来说，从此恰恰成了截然不同于我们心中的新小说的东西。

所以，我只要在这些从笔头流传到口头的荒谬概念中审视一番其基本说法，就足以对我们运动的现实步骤给出一个不错的整体概念：每当公众议论或反映并维持了这一议论的某一个专业批评家把一种意愿加在我们头上时，人们就可以大致不错地肯定，我们的意愿恰恰是相反的。

这是就意愿而言。当然，作品是明摆在那里的，作数的还是作品。但是，对作品，作家本身显然不是审判官。况且，人们总是就我们所谓的意愿来指责我们：我们小说的诽谤者声称，我们的小说是我们有毒理论的结果，其他人则肯定，小说是好的，但是，好就好在它们是反着理论

而写出来的!

这样，就产生了公众议论所兜售的新小说的这一宪章：1）新小说编定了未来小说的规则。2）新小说彻底摧毁了过去的一切。3）新小说想把人赶出世界。4）新小说追求的是完美的主观性，5）新小说难读，只是为专家们而写的。

而现在，我们要说的话也许更为合情合理，而且，它们跟以上这些句子中的每一个都正好恰恰相反：

新小说不是一种理论，它是一种探索

因此，它没有编定任何的规则。从这一点上说，它并不是一个严格意义上的文学流派。我们最早明白到，在我们各自的作品——比如说，克洛德·西蒙的作品和我的作品——之间，存在着巨大的差别，而我们认为，这样很好。假如我们写的都是相同的东西，那么，我们两个都写还有什么意思吗?

但是，这些差别不是总存在于所有的"流派"内部吗?在我们文学史的每一个运动中，人们在每一个个体之间发现的共同点，尤其是摆脱某一种僵化的愿望，是对某种其他东西的需要。如果不是在对过时的、却要被强加的形式的拒绝上，那么是在什么基础上聚集起艺术家们的呢?在所有的艺术领域中，在所有的时代中，各种形式有

生就有死，必须连续不断地更新它们：十九世纪类型的小说写作法，在一百年前还是生气勃勃的生命本身，到今天却只不过是一个空洞的形式，只能用作令人厌倦的戏仿。

由此，我们远不是在发布规则、理论、规律，既不为其他人，也不为我们自己，正相反，我们是在与过分僵硬的清规戒律的斗争中，彼此聚集到了一起。过去有过，现在依然有着，特别是在法国，一种得到所有人或几乎所有人默认的小说理论，人们把它当成一堵墙，竖在我们努力推出的作品前。人们对我们说："你们没有形象地塑造人物，因此，你们写的不是真正的小说"，"你们没有讲述一个故事，因此，你们写的不是真正的小说"，"你们没有探索一种性格，也没有探索一种环境，你们没有研究激情，因此，你们写的不是真正的小说"，等等。

但是，尽管我们被指责为理论家，事实却正相反，我们不知道一部小说，一部真正的小说应该是什么；我们仅仅知道，今天的小说将是我们今天写出的样子，我们并不需要关心它跟昨天的小说的相似之处，我们需要的是前进得更远。

新小说所做的只是跟踪小说体裁的一种持恒发展

如果认为，"真正的小说"早在巴尔扎克的时代就一劳永逸地固定于一些严格和确定的规则，那可就错了。不

仅小说的发展变化从十九世纪中期以来是惊人的，而且它在巴尔扎克本人的时代，就立即开始在变化了。巴尔扎克不是已经跟《巴玛修道院》一书描写中的“混乱”分道扬镳了吗？有一点是明确无疑的，司汤达为我们描述的滑铁卢战役，已经不再属于巴尔扎克的范畴了。

从此，发展便不停地强化：福楼拜、陀思妥也夫斯基、普鲁斯特、卡夫卡、乔伊斯、福克纳、贝克特……我们远远不是在彻底摧毁过去的一切，而是在最轻松地赞同着我们的那些先驱者；我们的抱负只是继续他们的事业。不是做得更好，那是没有任何意义的，而是紧跟在他们后面，在现在，在我们的时刻，位于他们之后。

当人们竭力想在我们的书中寻找已经消失了二十年、三十年、四十年或至少也差不多耗尽了的任何一部活生生小说的要素痕迹时，如性格、时间顺序、社会学研究，等等，只有在这样的情况下，我们作品的结构才是令人难堪的。无论如何，新小说将具有这样一种价值，即让一批相当数量的（并在不断扩大着的）公众意识到小说体裁的一种普遍性的发展，而一些人却坚持否定这一发展，把卡夫卡、福克纳以及所有其他人打发到可疑的边缘区域中，而实际上，他们明明就是本世纪初期最伟大的小说家。

二十年以来，毫无疑问，事情在加速发展，但是，那并不仅仅是在艺术的领域中，每一个人都将同意这一点。假如读者有时候会在现代小说中感到别扭，那跟他有时候感觉自己迷失在世界中是同样的方式，当他周围的一切都

向陈旧的结构和陈旧的标准让步时，他会感觉自己迷失在了他所生活的世界之中。

新小说只对人以及人在世界中的地位感兴趣

由于在我们的书中没有传统意义上的“人物”，人们便有些太过匆匆地下结论，说在那里根本见不到人。那是没有读对它们。在我们的书中，人出现在每一页中，在每一行中，在每一个词中。尽管人们在书中发现许多的物体，描写得极其细致，书中总是有——而且首先有——看着它们的目光，反思它们的思想，使它们变形的激情。我们小说的物体决不是存在于人类感觉之外，无论是现实的感觉还是想象的感觉；它们是一些可以跟我们日常生活中的物体相比的物体，时刻占据着我们的头脑。

假如人们从广义上来理解物（词典告诉我们，物，就是一切作用于我们感觉的东西），那么很正常，在我的书中就只有物了：在我的生活中，它们可以是我卧室中的家具，我所听见的话语，或者我所爱的女人，这女人的一个动作，等等。而从一个更为宽泛的词义上说（词典还说：物，是任何占据着头脑的东西），回忆也好（靠着它，我回到过去的物），计划也好（它把我带到未来的物那里：假如我决定要去游水，我就已经在我的头脑中看到了大海和海滩），所有形式的想象也好，将依然全都是物。

至于人们更确切地叫做事物的东西，在小说中总是有很多。让我们想一想巴尔扎克吧：房屋、家具、衣物、珠宝、器皿、机械，一切都在那里得到一种细心的描写，它在现代作品中没有什么可艳羡的。如果这些物件如同人们所说，比我们的物件更有“人性”，那仅仅是因为——这一点我们以后还要谈到——人在他所居住的世界中的地位，在今天早已不同于一百年前的了。而根本不是因为我们的描写过于中性，过于客观，既然它根本就不是如此。

新小说只追求一种彻底的主观性

由于在我们的书中有着许多的物，由于人们发现它们具有某种不寻常的东西，人们便很快强调了“客观性”一词，然而，某些批评家是在一个非常专业的意义上谈及这一词的，其意义是：朝着物体转向。取它的习惯意义——中性、冷静、不偏不倚——这一词就变成了一种荒诞性。那不仅是一个（比如说在我的小说中）描写事物的人，而且，他还是最非中性的、最非不偏不倚的一个人：正相反，他总是介入于一种最为纠缠不休的充满激情的历险中，以至于常常扭曲他的视野，在内心中产生一些近乎于谵妄的想象。

因此，很容易指出，我的小说——如同我所有朋友们的小说——甚至要比巴尔扎克之类的小说更具有主观性。

在巴尔扎克的小说中，是谁在描写世界呢？谁是那个全知全能、无所不在的叙述者？他同时位于四处，他同时看到事物的正面和反面，他同时跟随着面部表情的运动和内心意识的运动，他既了解任何历险的现在，也了解它们的过去和未来，谁是这样的叙述者呢？那只能是一个上帝。

惟独只有上帝才能声称是客观的。而在我的书中则相反，是一个人在看，在感觉，在想象，一个位于空间和时间中的人，受他的激情所限制，一个像你我这样的人。作品并不带来任何别的东西，只有他的经验，有限的、不确定的经验。这是一个在此地的人，一个在现时的人，他就是他自己的叙述者。

毫无疑问，在这样的显然性面前，只要我们不把自己的眼睛闭起来，我们就会发现，任何的读者一旦从既成的概念中解放出来，无论是文学概念还是生活概念，我们的书就可以被他们所接受。

新小说是面向着所有有诚意的人的

因为，这里涉及的是某种亲历的经验，而不是一些令人心安的——同时又令人绝望的——企划，试图限制一下种种的损害，试图为我们的生存、为我们的激情规定一种约定俗成的秩序。在一种只考虑到人性时间的故事叙述中，为什么要寻求重构钟表时间？更聪明的做法是去想一

想我们自己的记忆，它可从来就不是历时性顺序的。在一部并没有说出一个人叫什么名字的小说中，为什么非要固执地去发现他到底叫什么呢？每一天里，我们都会遇到一些我们根本不知道名字的人，我们可以在整整一个晚会上跟一个陌生人交谈，而同时对女主人所做的介绍不予任何注意。

我们的书是用所有人在所有日子里使用的字词和句子写成的。对那些并不寻求在书中粘贴一个过时的阐释密码——大约五十年以来，这一点就没有什么用处了——的人来说，我们的书并不构成任何特别的阅读困难。人们甚至可以问自己，某一种文学文化是不是有损于他们的理解：在 1900 年就停止了的那种。与此同时，一些很简单的人，一些也许并不熟悉卡夫卡，但却也没有被巴尔扎克式的形式弄糊涂的人，会觉得读这些书时毫无障碍，他们会在书中认出他们生活其中的世界，还有他们自己的思想，这些书，不但不会欺骗他们，使他们在某一种所谓的生存意义上上当，反而会帮助他们看得更加明白。

新小说并不提出现成的意义

现在，人们面临的是重大的问题：我们的生命是不是有一种意义？它是什么？人在大地上处于什么位置？人们会立即看出，为什么巴尔扎克式的物是那么令人心安，它

们属于一个这样的世界：人在其中是他自己的主人，这些物是财富、财产，问题只是要去占有它们，保留它们或者征服它们。在这些物和它们的拥有者之间，有着一种持恒的同一性：一件简单的坎肩，已经是一种性格，同时也是一种社会地位。人是任何事物的理由，世界的钥匙，是它自然的主人，有神圣的权利……

今天，所有这一切已经没有剩下什么东西了。在资产阶级渐渐地失去它的证明和它的特权的同时，思想抛弃了它本质主义的基础，现象学逐渐地占据了哲学研究的整个领域，物理科学发现了间断之统治，心理学本身以平行的方式经历了一种同样彻底的改变。

我们周围世界的意义，只能是部分的，暂时的，甚至是矛盾的，始终是有异议的。无论它是什么样的意义，艺术作品怎么可能阐明一种预先就明了的意义呢？现代小说，如同我们一开始就说过的那样，是一种探索，但却是一种自身就能逐渐创造出它自身意义来的探索。现实是不是有一种意义？当代艺术家是不能回答这一问题的：他对此一无所知。他所能说的一切，就是在他经过之后，也就是说等作品一旦完成后，这一现实也许将有一个意义。

为什么从中看到一种悲观主义？无论如何，这是一种抛弃的反面。我们不再相信由陈旧的神圣秩序、随后又由十九世纪的理性主义秩序带给人的任何凝固的、现成的意义，但是，我们会把我们整个的希望转给人：只有人所创造的形式，才能带给世界以意义。

为了一种新小说

对作家来说，惟一可能的介入，是文学

从此，声称要以我们的小说服务于一个政治事业，甚至一个在我们看来很正义的事业，就不太合乎情理了，即便我们在政治生活中为了它的胜利而积极奋斗着。政治生活迫使我们不停地假设一些已知的意义：社会意义、历史意义、道德意义。艺术变得更谦虚了：或者更野心勃勃了——对它来说，没有任何东西是事先就知道的。

在作品之前，什么都没有，没有确定性，没有论断，没有信息。相信小说家有“什么东西要说”，相信他随后就寻求着怎么来说，实际上体现了最最严重的违背常理。因为，恰恰是这一“怎么”，这一说的方式，构成他作为作家的计划，在所有人中间都不明了的计划，它以后将成为他书中可疑的内容。不管怎么说，也许是一个不甚明了的形式计划的这一可疑内容，将最好地服务于自由的事业。但是，那又是在什么时候呢？

今日叙事中的时间与描述

（1963年）

批评是一件困难的事情，从某种意义上说，比艺术创作还要困难。举例来说，小说家可以只信赖他自己的敏锐性，而不必试图去理解为什么那样选择，普通的读者也可以满足于知道他是不是被作品打动了，作品是不是与他有关，他喜欢还是不喜欢它，它是不是给他带来了什么，而批评家呢，他则要说出这一切的理由：他必须明确指出作品所带来的，说出为什么他喜欢它，给它加上绝对的价值判断。

然而，只有过去才是有价值的。惟一可以用作标准的那些价值，它们建立在我们父辈、我们祖辈的作品之上，甚至常常还建立在更古老的作品之上。那是一些在往昔被拒绝的作品，因为它们并不符合当时的价值观念，但这些作品给世界带来了新的意义，新的标准，我们今天就生活在这些意义与标准之上。

但是，今天，就像昨天那样，新的作品只有也给世界带来新的意义，才有生存的理由，那些意义甚至不为作者

们自己所了解，它们只是靠着写出的作品，将在以后才存在，社会将依靠这些作品建立起新的价值……而那些新的价值，当它们判断那时正在出现的文学作品时，将重又变得无用，甚至变得有害。

就这样，批评家位于这一悖论的情景中：他不得不评判当代的作品，而依照的标准却最强也不过与这些作品无关。正是因为这一点，一个艺术家有充分理由对批评表示不满，但他若是认为，在批评中有着恶意或愚蠢的成分，那可就错了。因为，他正在创造一个新的世界，一些新的衡量标准，他必须认识到，要来衡量他自己，对他的成就和他的缺点建立一种正确的评估，是一件很困难的，甚至是不可能的事。

可能的最佳办法，依然是用外推法进行推论，而这正是当前的批评在努力做的。以西方小说为例子，它以小说形式及其意义的历史发展为依据，可以想象出明天的意义会是什么样子，然后，它可以对艺术家在今天为小说赋予的形式作出一种暂时的评价。

人们明白这样的一种办法可能带有的危险，因为它假设的，是一种依照可预见的规律而完成的发展。而涉及到一种过分新近的艺术，例如电影时，事情还会变得更加复杂，这时候，因为无法后退回溯，任何的外推法都变得无法实践。所以，尽管作者们从本质上说并不拥有更多的光明，他们毕竟能给这种探索带来“理论上”的贡献，在这一点上，他们并不总是无用的。

人们常常而且并不错地注意到，在不妨称之为新小说的作品中，尤其在我本人的作品中，描述占有很重要的位置。尽管这些描述——纹丝不动的物体或者场景的片断——通常都以令人满意的方式作用于读者，许多专家对它们的评价却是贬义的，他们觉得它们无用而又混杂；无用，因为跟情节行为没有现实的关系，混杂，因为不能履行它们的基本角色所应履行的使命：让人看到。

人们甚至还援引作者们假设的意愿，说这些当代小说只是一些流产了的电影，说镜头应该在这里接替已经支撑不住的文字。一方面，电影的形象能在短短的几秒钟放映时间中，把文学作品费了老大的劲，在几十页的篇幅中都无法再现的东西，一下子就全显示出来；另一方面，多余的细节可以回归于它们本来的位子，地板上的苹果核将不会侵占场景在其中进展着的整个背景。

假如人们不就此弄错有可能构成今天用在小说中的这些描述的意义，那么，这一切都将会是真的。事实似乎再一次显示出，正是由于依照了过去的例子，人们才能判断（并指责）当今的探索。

让我们首先承认，描述并不是一种现代的创造发明。尤其是十九世纪最伟大的小说，以巴尔扎克为首，充溢着对房屋、家具、服装的长篇而又细致的描述，更不用说还有对容貌和身材等的描述了。很明确，这些描述的目的就是让人看到，它们成功地做到了。最常见的，是建立一个

背景，确定行动的框架，显示主要人物的体态外表。以明确的方式如此安置的事物的分量，构成了一个稳定的和确实的宇宙，人们随后可以参照这个宇宙，它以它跟“现实”世界的相似性，保证了小说家在小说中写出的事件、话语、行动的真实性。地点的设置、内景的装饰、服装的形式等的展示所依赖的平静保证，如同包含在每一因素中的社会性或个性的符号（每一因素正是靠这些符号证明了它的存在），最后，还有这些确切细节的丰富充足（人们似乎可以从这些细节中无限地汲取所需），所有这一切只能使人坚信一个世界的客观的——在文学之外的——存在，小说家看来只不过是在重建、复制、转移这个世界，就仿佛人们面对的，是一段编年史，一部传记，一份任意的文献资料。

这一小说世界跟它的原型经历着同样的生活：人们在小说中甚至追随岁月流逝的痕迹。不仅是从一章到另一章，而且常常是从第一次接触起，人们很容易就能认出它来，靠着最不起眼的家中物件，脸部的最细小线条，物体因长久使用而产生的油光，时光带来的损耗。

因此，这一背景已经是人的一种形象了：每一道墙壁，或者家中的每一件家具，都表现为住在那里的人物——无论他是富人还是穷人，是严肃的人还是有名望的人——的一种重影，而且还屈从于相同的命运，相同的定数。过分急于知道故事的读者，甚至自认为有权跳过描述：那只是一个框架而已，它有着一种跟它将框在其中的

绘画的意义——模一样的意义。显然，当这同一个读者在我们的作品中跳过了描述，用一根手指头把所有的书页一页接着一页地快速地翻过，他差不多就到了书的末尾，他就完全地漏过了书的内容；直到这时，他以为他只是忽略了框架，他还可以寻求内容呢。

那是因为描述的地位和使命已经完全彻底地变了。当对描述秩序的关注侵入到整个的小说时，它同时也就失去了它的传统意义。对它来说，问题不再是开场白性质的确定。描述用于界定一个背景的大线条，随后阐明其某些特别具有揭示性的因素；它将只谈及没有什么意义的物体，或者，它竭力使物体变得无意义。它声称重建一个预先就存在的现实；它现在肯定它的创造性功能。最后，它让人们看到事物后，现在似乎又把它们毁掉，就仿佛它谈论它们时的热情，目的只是模糊它们的线条，使它们变得不可理解，使它们彻底地消失干净。

确实，在这些现代小说中，很少不会遇到一种凭空而来的描述。一开始，它并不给出一种全景视野，它似乎诞生自一种毫无重要性的细小片断——极像是一个点——从这一点开始，它创造发明出一些线条，一些平面，一种建筑；人们感觉是描述创造了这一切，尤其是因为这一描述会突然地自相矛盾，自我重复，自行延续，自动分岔，等等。然而，人们开始隐约看到了某种东西，人们以为这某种东西将变得清晰。但是，素描的线条堆积起来，重叠起来，彼此否定，互相转移，以至于形象在建筑的过程中就

被打上了问号。再经过几个段落，当描述结束时，人们发现，它并没有在它身后留下什么站得住脚的东西：它在一种创造与涂掉的双重运动中完成了自我，这一点，人们在所有水平的书中都能找到，尤其在它普遍的结构中——今日作品中固有的失望就是由此而来的。

有时近乎于谵妄的刻意追求精确（那些关于“右”和“左”的如此缺乏视觉意义的定义，那些计算，那些测量，那些几何标志），并不能阻碍世界在它最物质的方面上运动，哪怕它的表面是纹丝不动，内中也会有运动。这里涉及的不是流动的时间，既然动作正好相反，在一瞬间中给出的是其凝固状态。正是物质本身既稳固，又动摇，既是在场的，又是梦幻的，既对人很陌生，又不停地从人的头脑中创造出来。描述性段落的整个利益——就是说，人在这些段落中的地位——将不再在被描述的事物中，而是在描述的运动本身中。

从此，人们看得很清楚，说这样的一种写作是在走向摄影或者走向电影形象，这话有多么错误。孤立地来看待形象，所能做的只是学着巴尔扎克式的描述，让人看到，由此，它似乎生来就是为了代替巴尔扎克式的形象，此外，这也正是自然主义的电影所不能须臾脱离的。

电影创作对许多新小说家的切实诱惑力，应该在别处寻找。令他们激奋的，并不是镜头的客观性，而是它在主观和想象领域中的可能性。他们并不把电影设想为一种表

达方法，而是一种探索方法，最吸引他们注意力的，这一点十分自然，正是最能摆脱文学功能的东西：也就是说，并不单单是形象或音响——噪音、嘈杂声、氛围、音乐，而是两种感官一起作用的可能性，眼睛和耳朵同时发挥功能；最后，在形象中如同在音响中，还有一种可能性，即以一种最无可置疑的客观性的表象，表现仅仅是梦幻或者回忆的东西，一句话，表现仅仅是想象的东西。

在观众听到的声音中，在他们看到的形象中，有着一种首要的质：那就是在那里，那就是在现在。剪辑的断裂，场景的重复，种种矛盾，突然凝固的就像在爱好者拍的照片上的人物，这一切赋予了这一永恒的现在它整个的力量，它整个的暴力。这时，问题不再涉及形象的本质，而是它们的结构，恰恰就是在这一点上，小说家能找到他对写作的某些关注，尽管这些关注已经变了。

这些新的电影结构，形象与音响的这一运动，直接敏感地作用于没有准备的观众；对许多人来说，它们的功能比起文学的功能来，甚至似乎要远远地强得多。但是，它们在传统批评的内部，同样也发起了更为激烈的自卫行动。

在我的第二部电影（《不朽的女人》）拍出来时，我本人则亲自经历了这样的体验。当然，对绝大多数的专栏作家加在它头上的反对意见，没有必要感到奇怪；但是，注意一下其中的某些指责，可能会是很有趣的，毕竟指责常常比赞扬更能说明问题。受到最频繁和最激烈攻击的，有

这样几点：首先，在演员的表演中，缺乏“自然”，其次，无法清晰地区分“现实的”东西与谎言的东西（回忆或幻想），最后，带有强烈情感成分的因素，倾向于变成某种“明信片”（对伊斯坦布尔市来说，是观光明信片，对女主人公来说，是色情明信片，等等）。

人们看到，这三种指责，实际上仅仅只能归结为一种：电影的结构并不是以使人相信事物的客观真理。在这一问题上，需要注意到两点。一方面，伊斯坦布尔是一个真正的城市，人们在从始到末的整个放映过程中，看到的确实就是它；同样，在银幕中，女主人公是由一个真正的女人来体现的。另一方面，对故事而言，很显然，它是虚假的：男演员也好，女演员也好，都没有在拍摄中死去，甚至连狗都没有死去。令那些钟情于“现实主义”的观众迷失方向的是，我并不试图让他们在这里相信任何什么——我不妨说，几乎任何什么东西：相反……真实、虚假和使人相信多多少少已经成为任何一部现代作品的主题；而这一部，它并不成为一个所谓的现实团块，而是发展成了对现实的反思（或者，就像人们更愿说的那样，成了对很少的现实的反思）。它不再寻求掩饰它必然虚假的特点，不再把自己表现为如同一段“亲历的故事”。如此，在电影的写作中，我们又发现了一种功能，一种与文学描述所承担的功能相近的功能：这样处理的形象（涉及到的有演员、布景、剪辑、与音响的关系，等等）在肯定的同时却妨碍人们去相信，就如同文学中的描述妨碍人们看到它想

显示的东西。

人们在时间处理上所发现的，也正是这同--种悖理的运动（在解构的同时结构）。电影和小说乍一看都是以时间进展的形式出现的——刚好跟造型艺术作品相反，比如绘画或雕塑。电影学着音乐作品的样子，甚至以确定的方式用分秒来计（而阅读时间的长短却可以有无限的变化，从一页到另一页可以不同，从一人到另一人也可以不同）。另--方面，我们已经说过，电影只承认惟一一种语式：直陈式现在时。无论如何，在今天，电影与小说在时间结构上是走到了一起，它们在瞬间、时间间隔和持续的结构上，跟钟表及日历的时间结构是没有任何共同之处了。让我们尝试着来明确--下它们的使命。

近年来，人们总是不断地重复说，时间是当代小说的首要“人物”。自普鲁斯特以来，自福克纳以来，返回过去、打破时序似乎就成了叙事结构本身，成了它的建筑的基础。显然，在电影中也是同样：任何一部现代电影都将是对人类记忆，对它的不确定、它的固执、它的戏剧性等等的一种反思。

所有这一切都说得太快了一些。我们不妨说，假如，在世纪初的许多作品以及随后的一系列作品中，流动的时间确实是基本人物，就如同在上一世纪中已经出现过的那样的话，当今的探索则似乎有些相反，它们表现的，常常是被剥夺了“时间”的精神结构。而恰恰是这一点，使它

们乍一眼看去如此地令人迷惑。我还将在我自己的书或电影中再找几个例子，批评主流在这一点上几乎总是歪曲了意义。

《去年在马里安巴德》，因为它的题目，同样还因为阿兰·雷乃在此之前导演的几部作品，一下子就被阐释为一种心理学变奏，对失去的爱、遗忘、回忆的心理学变奏。人们最愿意对自己提出的问题就是：那个男人和那个女人是不是真的去年在马里安巴德相遇过，相爱过？年轻女郎是不是回忆起、并只是假装没有认出那个漂亮的外国男人？或者，她是真的忘记了在他们之间曾发生过的一切？等等。必须把事情说得清清楚楚：那些问题没有任何的意义。整个影片在其中进展着的世界，是一个永恒现在的世界，以极富特点的方式表现了出来，它使任何向记忆的求援都变得不可能。这是一个没有过去的世界，它在每一时刻都满足于自己，并且它在随时地抹却自身。只是当那个男人和那个女人第一次出现在银幕上时，他们才开始存在；在此之前，他们什么都不是；而当放映一结束，他们又再一次变得什么都不是。他们的存在只持续了电影放映所持续的那段时间。在人们看到的形象之外，在人们听到的话语之外，不可能有什么现实。

由此，现代作品的持续时间，根本就不会是某种更为广延、更为“现实”的持续时间即所叙述故事和插曲的持续时间的一种简述，一种浓缩。相反，在两种持续时间之间，有着绝对的同一性。《马里安巴德》整个故事的进展，

既不是两年，也不是三天，而恰恰就是一个半小时。当电影即将结束时，两个主人公又碰到一块儿，准备一起出发，这时候，仿佛那个年轻女郎是在承认，去年在马里安巴德，在他们两个人之间，的的确确发生了什么事情，但是，我们会明白到，在整个电影的放映期间，我们恰好就是在去年，我们就是在马里安巴德。人们向我们讲述的像讲一段往事似的这一爱情故事，实际上正在我们眼皮底下展开着，在此时，在此地。因为，很显然，再也没有比在往昔更可能有别处的了。

但是，人们会说，在这样的条件下，我们所看到的场景又代表了什么呢？尤其是，那些白昼的和夜间的连续镜头，或者，那些过于频繁的、与一段这样短的持续时间不相配的服装变化，又意味着什么呢？显然，正是在这里，事情变得复杂了。这里的问题，只能涉及到一种主观的、精神上的、个人的进展。那些事情应该发生在某个人的头脑中。但是，在谁的头脑中呢？叙述者主人公吗？或者是中了魔法似的女主人公吗？或者，出于两人之间一种恒常的形象交换，是两个人一起吗？我们最好还是认可一种属于另一范畴的结局：就如同惟一重要的时间是电影中的时间，惟一重要的“人物”，则是观众；正是在他们的头脑中，整个故事进展着，它恰恰就是由他们所想象的。

再重复一次，作品不是外在现实的一种见证，它自己身上就有一种特有的现实。因此，作者根本就不可能安慰某个观众，让他在影片末尾出现“完”字之后不再为主人

公们的命运担忧。在“完”字之后，就什么都没有了，从定义上说是如此。作品所能接受的惟一未来，是一次新的一模一样的开展：把电影胶卷安到放映机上再放一遍。

同样，如果认为，在早两年发表的小说《嫉妒》中，存在着种种事件的一种秩序，一种明确的、毫不含混的秩序，一种不是句子顺序的秩序，就仿佛我自己是在闹着玩似地故意把一个事先制定的日历打乱，像是在洗扑克牌那样，如果这样认为的话，那就是很荒诞的事了。故事的叙述正好以相反的方式进行，任何重建一种外在的编年时间的试图，迟早会导致一系列的矛盾，导致走入一条死胡同。这样做，并非出于误导经院派批评的愚蠢目的，而恰恰是因为，对我来说，除了作品本身的秩序之外，并不存在任何可能的秩序。作品不是一种叙述行为和一种外在于它的简单故事的混合体，在这里，它依然是一个故事的展开本身，故事没有别的现实，只有叙述的现实，这一展开不是发生在别处，而是发生在看不见的叙述者的头脑中，也就是说，在作家的头脑中，在读者的头脑中。

当今这种关于作品的概念，是如何使得时间成为书本中或电影中的主要人物的呢？这种定义难道不是更适合于传统小说，比如说，巴尔扎克的小说吗？在那里，时间扮演着一个角色，而且是第一位的角色：它造就了人，它是人的命运的原动力和衡量尺度。无论涉及到发达还是衰败，它都实现着一种变化，既是一个征服着世界的社会的胜利保障，又是一种自然的定数：人的致命的生存条件。

情感就如事件一样，只能在一种时序的展开中得到观察：诞生，成长，顶峰，下坡，坠落。

而在现代小说叙述中，人们会说，时间在其时序中被切断了。它再也不流动了。它再也不造就什么了。无疑，正是这一点，解释了人们在读了一部今日小说后，或者在看了一部电影后产生的那种失望。在一种"命运"中，甚至是悲剧的命运中，越是有某种令人满足的东西，当代最杰出的作品就越是使我们觉得空洞、窘迫。它们不仅只声称表现阅读的现实，或者表演的现实，而不表现任何别的现实，而且，它们似乎总是在自我构建的同时怀疑自己，对自己提出异议。描述在原地踏步，在自相矛盾，在兜圈子。瞬间否定了连续性。

然而，如果说时序性满足了期望，那么，瞬间性则使期望失望；同样，空间上的不连续性摆脱了故事插曲的陷阱，那些在所描述的事物中被运动剥夺了任何信任的描述，那些没有了天性、没有了身份的主人公，那种在不断被创造出来的现在时（仿佛随着写作，这现在时在自我重复着，自我分裂着，自我变化着，自我中断着，永远也不堆积起来构成一个过去时——构成一个传统意义上的"故事"），所有这一切，只能促使读者（或观众）去采纳跟他所习惯的参与方式所不同的另一种参与方式。假如有时候他被引导着指责他那时代的作品，就是说，那些最直接地写给他的作品，假如他甚至抱怨被作者们断然丢弃，拉开

距离，忽略在一边，那仅仅只是因为，他还在一味固执地寻找某一种交流，一种很久以来人们就不再提供的交流。

因为，今天的作者远不是在轻视他，而是在表达了一种绝对的需要，作者需要他的协助，需要他提供一种积极的、有意识的、创造性的协助。作者要求他的，再也不是囫囵吞枣似地接受一个世界，一个完成的、盈满的、自我封闭的世界，相反，他要求他参加一种创造，自己也来构筑作品——世界，并由此学着来构筑他自己的生活。

从现实主义到现实

（1955年和1963年）

所有的作家都认为自己是现实主义的。从来没有任何一个作家自称是抽象的、幻术的、幻象的、异想天开的、凭空作假的……现实主义不是一种理论，被定义得毫无歧义，能用来把某些小说家跟其他小说家对立起来；正相反，它是一面旗帜，在它的麾下，聚集起绝大多数的——假如不能说是全部的话——今日小说家。毫无疑问，在这一点上，我们必须相信他们全部。他们感兴趣的是现实的世界；他们每个人都孜孜努力地在创造着“现实”。

但是，假如他们都聚集在这一面旗帜下，却不是为了进行一场共同的斗争，而是为了彼此之间分裂。现实主义是每个人都挥舞着对付左邻右舍的意识形态旗帜，是每个人都以为只有自己才具有的品质。无论对谁都是一样的：每一个新的文学流派，都是出于对现实主义的关注，才想批驳一下它之前的流派的，它是浪漫派反对古典派时的口号，随后，它就成了自然主义者反对浪漫派时的口号；而超现实主义者本身，他们也跟着承认，他们只关注现实的

世界。在作家们心中，现实主义似乎跟笛卡儿的“理性”一样被分享着。

同样，在这里，人们可以得出结论，说所有人都是有道理的。如果说，他们之间无法互相理解，那是因为，每个人对现实的概念都是各自不同。古典派认为现实是古典的，浪漫派认为它是浪漫的，超现实主义者认为它是超现实的，克洛代尔[1] 认为它有着神圣的本质，加缪认为它是荒诞的，介入派作家认为，它首先是经济上的，它必然走向社会主义。每个人都照着他所看到的样子谈论世界，但是，没有人会以相同的方式看到它。

此外，人们很容易明白，为什么一次次的文学革命总是以现实主义的名义得以完成。当一种写作形式失去了它最初的生命力、它的力量、它的强烈度时，当它成为了一种庸俗的处方，一种学院派，追随者只是出于惯常或者懒惰才尊重它，而对它的必要性毫不提出疑问时，这时候，对已然死亡的套式提出质疑，并探寻新的、能够继续接班的形式，就构成了一种对现实的回归。只有当人们抛弃了用旧了的形式，对现实的发现才将继续向前走一步。除非人们确认，这世界从此已被彻底发现了个够（而在这一情况下，最明智的做法将是完全彻底地停止写作），人们一定要尝试着走得更远。问题并不涉及到“做得更好”，而

---

① Paul Claudel（1868—1955）：法国诗人、剧作家，天主教倾向十分浓重，代表作有《缎子鞋》等。

是在依然陌生的道路上向前进，在这一道路上，一种新的写作将成为必要。

人们会说，假如这是为了在一段或长或短的时间之后，达到一种新的形式主义，一种很快变得跟以前的那种同样僵化的形式主义，那么，这有什么用呢？这就等于在问，我们为什么还要活着了，假如活人最终都要死去，让位于别的活着的人。如果没有这种永恒的置疑，它是无法存在的。但是，这些进化和这些革命的运动造就了它永久的再生。

还有，世界也一样，它也在变化。比如说，跟一百年之前相比，它在许多方面就不再是同样的世界了；物质生活、精神生活、政治生活已经大大地改变了，而我们的城市、我们的房屋、我们的村镇、我们的道路等等的物理外貌，也发生了很大变化。这是一方面，而另一方面，我们对我们的内心以及我们的周围世界的认识（科学的认识，无论是自然物质的科学，还是人文科学），也以平行的方式经历了异乎寻常的震撼。正是因为这些和那些，我们所维持的与世界的主观联系也彻底地改变了。

现实的客观变化，加上我们的科学认识水平的“进步”，深深地回响——继续回响——在我们的哲学概念、我们的形而上学、我们的伦理学的内部。这样，即便小说能做的只是在复制现实，它那现实主义的基础也不会不跟着这些变化发生平行的进化，否则就不太正常了。要想认识今天的现实，十九世纪的小说根本就不是“好工具”，

而苏联的批评——比资产阶级的批评还更带着平心静气的确信——却时时处处地指责新小说试图背离这种“工具”，说它本应该继续使用这一“工具”（有人对我们说）来向人们揭示当今世界的恶，以及时髦的解救之药，必要时还有某些细节上的改善，仿佛问题涉及的是如何改良一柄锤子和一把镰刀。不妨再以这一工具的形象为例子，没有人会把一部联合收割机看作镰刀的一种改进，更不必说一种用于跟小麦的收获没有任何关系的收获的机械。

但是，还有更严重的呢。如同我们在这部论著中已经有机会明确的那样，小说根本就不是一种工具。它不是为了一种事先就确定的工作而被构思出来的。它不能被用于来揭示，来阐释在它之前、在它之外存在的事物。它不表现，它寻求。而它所寻求的，正是它自己。

在西方如同在共产主义国家，学院派批评使用“现实主义”这一词，似乎当作家进入情景时，现实已经彻底地构成（无论是不是一劳永逸地构成）。因此，它们认为，作家的使命局限于“开掘”和“表达”他那时代的现实。

按照这一看法，现实主义仅仅只是要求小说尊重现实。一个作者应具有的品质，尤其应该是敏锐的洞察力，永远坦率的考虑（这常常跟直言不讳相联系）。把社会主义现实主义对通奸和性反错的绝对厌恶放在一旁之后，它就好像一幅没有画布的绘画，表现生硬的或艰难的场景（哦，讽刺啊，毫不担心会刺激读者！），自然地带有对物质生

活问题,尤其是贫穷阶级家庭生活的困难问题的一种特别注意。从本质上来说,工厂和贫民窟比起悠闲阶层和豪华生活来,要更富“现实主义”,逆境要比幸福更富现实主义。总之,按照爱弥尔·左拉的一种多少已经退化的套式,问题只是要给世界一些颜色,一种摆脱了矫揉造作的意义。

然而,从某一时刻起,所有这一切都没有了意义,在那一时刻,人们发现,不仅每个人在世界中看到的是他自己特有的现实,而且小说恰恰是创造了这一现实的东西。小说写作并不寻求提供信息,像编年史、法律证词或者科学报告所做的那样,它构建现实。它从来不知道自己在寻找什么,它也不知晓它要说什么;它是虚构,虚构出世界和人,被置疑的恒常和永久的虚构。所有那些人——政治家或其他人——在书中只要求得到老一套的人,最担心争议精神的人,就只好怀疑文学了。

像所有人那样,我曾经一度成为现实主义幻觉的牺牲品。比如说,在我写《嫉妒》的那一时期,当我竭尽全力精确地描写海鸥的飞翔和海浪的运动时,我有机会去布勒塔尼海岸作了一次短暂的冬季旅行。在路上,我对自己说,这是一次“从现实生活中”观察事物并使自己“记忆翻新”的好机会……但是,当第一只海鸟出现时,我就明白到我的错误了:一方面,我眼下看到的海鸥,跟我正在书中描写的海鸥,只有一些模模糊糊的联系,另一方面,这对我来说没有什么两样。在那一时刻,对我而言惟一具

有重要意义的海鸥，是出现在我头脑中的海鸥。从这种或那种方式来说，它们很可能也是来自外部的世界，也许就来自布勒塔尼；但是，它们已经变了，同时变得更为现实了，因为它们现在已经是想象中的了。

有时候，我也会被下列的异议所刺激："在生活中，事情不是这样发生的"，"根本不存在像在你的《马里安巴德》中那样的旅馆"，"一个嫉妒的丈夫的所作所为不会像你的《嫉妒》中的那个丈夫那样"，"在《不朽的女人》中，你的那个法国男人在土耳其的经历是不真实的"，"在《在迷宫里》，你那个失踪的士兵的领章号码戴得不是地方"，等等，我试图自己把我的证据定在现实主义的层面上，我会说到那家旅馆的主观存在，或者那个被他妻子的可疑行为（或者过分自然的行为）折腾得内心不安的丈夫直接的心理真实（由此，跟分析不相符合）。毫无疑问，我希望，我的小说和我的电影面对那样的观点是站得住脚的。但是我知道，我的意图在别处。我不誊写，我建筑。这已经是福楼拜的陈旧抱负了：从空无出发，建造某种东西，它能自行站立，而不需要依靠作品之外任何东西的支撑；在今天，这是任何一部小说的抱负。

人们在衡量着，"相似性"和"符合典型"远不能成为标准究竟到了何等程度。一切甚至发生得好像虚假——就是说，既是可能的，又是不可能的，既是假设，又是谎言，等等——已经变成了现代虚构最热门的主题之一；一种新型的叙述者在其中诞生了：他不再仅仅是一个描绘他

所看到的事物的人，同时，他还是创造他周围事物的人，是看到他所创造的事物的人。一旦这样的主人公-叙述者开始稍微有些像"人物"，他们立即就将是撒谎者、精神分裂者或者幻觉恍惚者（或者甚至是作家，他们创造他们自己的故事）。在这一前景中，必须强调一下雷蒙·格诺[1]的小说（《狗牙草》和《远离吕埃伊》）的重要性，其情节线索经常是，而其运动则总是——以某种严格的方式——想象的线索和运动。

在这种新的现实主义中，根本就不再存在真实主义[2]的问题。"显示出真实"的小小细节再也不能吸引小说家的注意力，无论在世界的景象上，还是在文学上；让作家吃惊的——在他所写的东西中经过了众多变化后重又找到的——正好相反，也许更会是显出虚假的小小细节。

如此，在卡夫卡的日记中，当他记下白天散步过程中看到的事情时，他已经往往只留住了不仅没有什么重要性，而且看起来被砍掉了它们的意义——由此，被砍掉了它们的真实性——的那些片断，例如，不知为何被抛弃在道路中央的石头，又如，一个行人奇特的、笨拙的、未完成的动作，看来并不表示任何功能或明确的意愿。不完全

① Raymond Queneau (1903—1976)：法国作家，其创作以文体和语言上的实验为鲜明特征。

② Vérisme：十九世纪末意大利的一种文艺流派。

的或者没有了用途的物件，凝固了的瞬间，脱离了语境的话语，或者乱糟糟的谈话，所有那些听起来有些假，所有那些缺乏自然的东西，恰恰是这些东西，在小说家的耳朵中，使得声音变得最最真实。

在这里，它是不是人们所说的荒诞呢？当然不是。因为，一个完全理性的和共同的因素以同样特点的显然性、无动机的在场、无理由的必然性，突然地强加了给了人们。它存在着，仅此而已。但是，对作家来说，有着一种冒险：随着对荒诞的怀疑，形而上学的危险也回来了。无意义、非因果关系、空无不可抗拒地招来了另外的世界和超自然。

卡夫卡在这一领域中的历险是典范性的。这位现实主义的（在我们试图加以定义的新概念上：借助于幻象的在场而创造一个物质世界的创造者）作者，同样也是负担了最多意义——“深刻的”意义——的作者，而那些意义，则是由他的欣赏者和阐释者们加上去的。在公众的眼中，他很快就变成了假装在对我们谈论这一世界中的事物的人，而他惟一的目的，就是让我们依稀看到一个彼界的或然存在。由此，他为我们描述了他那位（假的）固执的土地丈量员在村镇居民中的磨难；但他的小说没有别的益处，只有让我们梦想一个神秘城堡中既接近又遥远的生活。当他为我们展示出约瑟夫·K.在其中追求公正的一个个办公室、一个个楼梯、一个个走廊时，那仅仅是为了把我们拴在“恩宠”的神学定义上。而其余部分，也是同样。

于是，卡夫卡的叙述仅仅只能是一些寓意。它们不仅

要求得到一种解释（它将以一种完美的方式简述这些叙事，竭尽它们所有的内容），而且，这一意义的效果还将从根本上摧毁构成那些叙述线索的可触知的世界。此外，文学总是要以一种系统化的方式，来谈论别的东西。有一个在场的世界和一个现实的世界；第一个是惟一可见的，第二个是惟一重要的。小说家的使命，则是做一个中间人：通过对可见事物——它们本身是完全无用的——作一种弄虚作假的描述，他要揭示出隐藏在背后的“现实”。

然而，一种无准备的阅读使我们相信的，正好相反，是卡夫卡所描述的事物的绝对现实。他小说中的可见世界，对他来说正是现实的世界，而在这后面的东西（假如有什么东西的话），面对着物体、动作、话语等等的显然性，看来是没有价值的。幻觉的效果，来自于那些东西异乎寻常的清晰，而不是犹疑和迷雾。归根结底，再也没有比精确更魔幻的了。卡夫卡的楼梯也许通向别的地方，但它们就在那里，人们看到它们，一级接着一级，有栏杆，有横档，细节十分真实。他笔下灰色的墙也许遮掩了什么东西，但是，记忆就停留在了它们身上，停留在了它们呈碎裂花纹的涂层上，在它们的裂缝上。即便面对着主人公在寻找中体现出的执著，他正探寻着的东西消失了，他的踪迹和他的运动却是惟一可感觉的，是惟一真实的。在他所有的作品中，人与世界的关系远非没有一种象征性的特点，始终是直接的和即时的。

有些形而上学的深刻意义，恰恰同政治学上的、心理学上的或者伦理学上的意义一般。抓取那些已经明了的意义，并把它们表达出来，有悖于文学的重大愿望。至于后来将被小说作品带给未来世界的那些意义，最明智的人(既是最正直，也是最灵敏的人）所做的，是在今天毫不在乎。二十年以来，人们可以看得很清楚，属于卡夫卡世界中的东西，只有很少一点点能在他所谓的后继者那里找到，那些人所做的，只是复制大师形而上学的内容，却忘记了大师的现实主义。

留下来的，是事物的那种即时的（描述的、部分的，总是有争议的）意义，就是说，位于故事之中，位于书中插曲之中的意义，这就如同深刻的（超验的）意义位于故事之外那样。从此，探索和创造的努力就将放在它身上。确实，人们是不可能摆脱这种意义的，否则的话，就会看到故事插曲占得上风，甚至很快会轮到超验了（形而上学喜欢空无，并涌人其中，就像烟涌人到壁炉的烟囱道）；因为在即时意义中，人们发现荒诞，它从理论上说是无意义的，但它实际上会以一种人们熟悉的形而上学的弥补，很快地走向一种新的超验；意义的无限分裂，由此建立起一种新的整体性，同样的危险，同样的无谓。在其中，没有任何别的，只有字词的声响。

但是，我们刚才指出的语言意义的不同层次，它们相互之间也有众多的干涉影响。很可能，新的现实主义将毁

掉这些理论对立中的某一些。今天的生活，今天的科学，大大超越了由以往数世纪的理性主义建立起来的鲜明的二律背反。有一点是十分正常的，跟任何一种艺术一样认为能站在思想体系之前而不是跟在它之后的小说，正在两两相反的字词的组合中取消它们的对立：本质—形式、客观性—主观性、意义—荒诞、结构—解构、回忆—在场、想象—现实，等等。

从极右派到极左派，人们都在重复道，这一新的艺术是不健康的、颓废的、不人道的和龌龊的。但是，这一评价所影射的健康，是犬齿和甲醛的健康，是死亡的健康。与过去的事物相比较，人们总是颓废没落的：钢筋混凝土与石头相比，社会主义与家长制的专制王朝相比，普鲁斯特与巴尔扎克相比。想为人类建造一种新型的生活，不能说是不人道的；这一生活，只有当——总是正在为古老的色彩哭泣——人们不打算看到照耀着它的新的美时，才显得是龌龊的。今日艺术向读者和观众建议的，是一种在现在的世界中的生活方式，是对明天世界的永恒创造的参加方式。为了达到这一点，新小说只要求公众依然相信文学的能力，它要求小说家去做的时候不要再有什么羞耻心。

关于"新小说"的一种固有概念——而这，从人们开始写关于新小说的文章起就有了——是，这只是一种"匆匆而过的时髦"。这种观点，人们一旦对它略加思索，就会显得双重地荒唐。即便当它把这一种或那一种写作同化为一种时髦（确实，总是有一些跟从者见风使舵，照抄现

代形式，而毫不感觉它的必要性，甚至毫不理解它的基础，当然也就不能看到，他们的做法至少也需要有某种严密性），新小说最不济也会是种种时髦的一种运动，它愿让那些时髦逐渐地——自我毁灭，以便从中连续不断地孕育出新的时髦来。让小说形式匆匆过去吧，这恰恰是新小说说的话！

在这样的说法——关于匆匆而过的时髦，过于温和的反抗，关于向健康的传统的回归，以及其他的废话——中，必须只看到一种善良的古老试图，试图毫不动摇地、几近绝望地证明，“在本质上什么都没有变”，“太阳底下从来没有过什么新东西”；而实际上，一切都在不断地变，而且永远总是有新的东西。学院派批评甚至想让公众相信，新的技巧将简单地被“永恒的”小说所吸收，并用于改进巴尔扎克式人物、历时性情节、超验的人道主义的某些细节。

这一天很可能真的来到，甚至相当快地来到。但是，一旦新小说开始“有所作为”，无论是用于心理分析，天主教小说，还是社会主义现实主义，对发明创造者来说，那都将是一种信号，一种新的新小说要求诞生，人们还不知道，除了文学之外，它会有什么用。

罗伯－格里耶的秋天
（代后记）

《快照集》和《为了一种新小说》是罗伯－格里耶60年代早期出版的两部仅有的“文集”，也是他写作生涯中仅有的“短篇小说”和“文学理论”。作为“新小说”的重要文献，这两本书的中文版理应列入《罗伯－格里耶作品选集》第一卷，但是，由于其中的部分篇章在最近二十年当中已陆续见诸中文文学杂志和文论汇篇，显然不适合出现在以全新面貌为选编原则的三卷本作品集中。在第三卷的“后记”中，我提到了“将在适当的时候另编一个第四卷”，我相信，当时我指的其实就是这两部被有意搁置的文集。

成为“在中国被翻译得最多的法国当代作家”已被罗伯－格里耶视为一种荣耀；相应地，出版者所做的工作尽管微不足道，也能从这种荣耀中分享到参与创造的“同谋”的快感。值得一提的是，这两部作品与作家最新的小说《反复》同时在2001年10月出版中文版，看起来像是巧合，其实是一项特别的安排。就像第三卷的出版有意选择在罗伯－格里耶第二次访问中国的1998年11月一样，作为第四卷的这两本书也幸运地和《反复》一道赶上了巴黎的“秋收”。一年前，罗伯－格里耶就告诉过我，2001年10月他的新书《反复》将出版，同时，蓬皮杜文化中心还有一个有关他的特别展览。一年后的今天，从巴黎传来的消息证实一个由文化界制造的

“罗伯-格里耶事件”已经准时地发生了：在《反复》（午夜出版社）出版的同一天（10月4日），采访文集《旅行者》（克里斯蒂安·布尔古瓦出版社）也出版了；几家重要的文学杂志，例如《文学杂志》、《批评》、《读书》等，均以罗伯-格里耶为本月主题。所有的活动都有一个暗中支持的理由：2002年罗伯-格里耶将满八十岁。于是，在一种文学生产和传播机制的作用下，人们无论支持还是反对罗伯-格里耶，都不得不正视由他带动的“新小说”作为二十世纪重要文学现象的事实。

用罗伯-格里耶的话来说，成为一个“理论家”或“新小说代言人”是迫不得已的，因为“团体效应”必须通过论战去产生，而他本人作为“活动分子”比其他人更具优势。实际上，人们承认，罗伯-格里耶的理论文章比他的小说要容易理解，有很多人甚至只知道他的理论而从不读他的小说。然而，在当代文论中，罗伯-格里耶的理论正是因为切合了个人写作经验才具有不可替代的价值。我想，不管今天的小说是不是像罗伯-格里耶所预计的那样，朝以“直观”代替“意义”的方向发展，针对他所提出的某些概念再一次进行彻底的清理，正是迈向恢复“无动机艺术”的既艰巨而又极为有效的一步。

陈 侗

2001年10月4日

阿兰·罗伯－格里耶作品中文版篇目

上海译文出版社:
《橡皮》(小说, 1953)
《窥视者》(小说, 1955)
《嫉妒》(小说, 1957)
《吉娜》(小说, 1981)

译林出版社:
《橡皮》(小说, 1953)
《窥视者》(小说, 1955)

安徽文艺出版社:
《一座幽灵城市的拓扑学结构》(小说, 1976)
《吉娜》(小说, 1981)
——收录在《幽灵城市 金姑娘》中

漓江出版社:
《嫉妒》(小说, 1957)
《去年在马里安巴德》(电影小说, 1961)
——收录在《嫉妒》中

北岳文艺出版社：
《重现的镜子》（传奇故事，1985）

湖南美术出版社：
《弑君者》（小说，1949，1978）
《在迷宫里》（小说，1959）
《不朽的女人》（电影小说，1963）
《幽会的房子》（小说，1965）
——收录在《罗伯－格里耶作品选集》第一卷中
《纽约革命计划》（小说，1970）
《欲念浮动》（电影小说，1974）
《金三角的回忆》（小说，1978）
——收录在《罗伯－格里耶作品选集》第二卷中
《重现的镜子》（传奇故事，1985）
《昂热丽克或迷醉》（传奇故事，1988）
《科兰特的最后日子》（传奇故事，1994）
——收录在《罗伯－格里耶作品选集》第三卷中
《为了一种新小说》（论文集，1963）
《快照集》（短篇小说，1962）
《反复》（小说，2001）

（以上作品法文版均由午夜出版社出版）